

Corso di Laurea
Magistrale
in Storia delle arti e
conservazione dei
beni artistici

Tesi di Laurea

**“E nessuna
avrebbe più
abbandonato...
”**

Cronaca di donne operaie
attraverso l'analisi di
Giovanna di Gillo
Pontecorvo e di *Licenziata!*
di Lisa Tormena.

Relatore

Ch. Prof. Marco Dalla Gassa

Correlatore

Ch. Prof. Gilda Zazzara

Laureando

Federica Sceusa
853968

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

ABSTRACT	4
INTRODUZIONE	5
CAPITOLO 1	7
1. Donne e Lavoro.....	7
1.1 Il lavoro nelle fabbriche.....	12
1.2 Evoluzione della presenza femminile nelle fabbriche in Europa.....	17
1.2.1 <i>Inghilterra e Francia</i>	18
1.2.2 <i>In Italia</i>	21
1.3 Processi di mutamento, de-industrializzazione e delocalizzazione nell'industria italiana...	27
1.3.1 <i>Delocalizzazione e deindustrializzazione nel lavoro femminile</i>	30
1.4 Le donne nel movimento operaio	31
CAPITOLO 2	39
2. La rappresentazione del "Mito Operaio".....	39
2.1 Cinema e fatica	42
2.1.1 <i>Dal lavoro nei campi al lavoro nelle fabbriche</i>	44
2.2 La fabbrica come set cinematografico	45
2.2.1 <i>Lo spazio della fabbrica</i>	47
2.3 Lavoro visibile o invisibile	49
2.4 Lavoro e classe operaia nel cinema italiano	52
2.4.1 <i>"La classe operaia va in paradiso" di Elio Petri</i>	57
2.4.2 <i>"La vita agra" di Carlo Lizzani</i>	59
2.4.3 <i>"I Compagni" di Mario Monicelli</i>	60
2.5 Donne, lavoro e cinema	61
CAPITOLO 3	64
3. "Giovanna" di Gillo Pontecorvo	64
3.1 Gillo Pontecorvo tra cinema, storia e politica	69

3.1.1 <i>Gillo Pontecorvo ed il sodalizio con Franco Solinas</i>	79
3.2 Pontecorvo e il documentario di finzione	80
3.3 Giovanna	83
3.3.1 <i>Proto-femminismo e rappresentazione del lavoro femminile in Giovanna</i>	88
CAPITOLO 4	93
4. L'OMSA di Faenza e il documentario "Licenziata!"	93
4.1 Storia dell'Omsa	96
4.1.1 <i>La chiusura dell'OMSA</i>	101
4.2 La rappresentazione dell'Omsa nei Media	103
4.3 Le Brigate Teatrali Omsa	104
4.4 Licenziata!	106
4.5 Giovanna e Licenziata!: due storie a confronto	111
CONCLUSIONE	113
BIBLIOGRAFIA	115
FILMOGRAFIA	117

ABSTRACT

Nel corso degli ultimi settant'anni il mondo del lavoro è mutato radicalmente e con esso è mutato anche il modo in cui il cinema racconta di esso.

L'intento di questo elaborato è analizzare la rappresentazione nel cinema del lavoro femminile all'interno delle fabbriche partendo da un'analisi dell'evoluzione del ruolo della donna all'interno delle stesse industrie.

Per fare ciò verranno utilizzati due esempi molto diversi tra loro ma allo stesso tempo uniti dai riferimenti comuni al mondo dell'industria tessile italiana.

Il primo esempio a cui si farà riferimento è il film del 1955 "Giovanna" diretto da Gillo Pontecorvo. Questo film racconta la storia di un gruppo di operaie tessili di Prato che decidono di occupare la fabbrica per cui lavorano come segno di protesta contro i licenziamenti voluti dai loro datori di lavoro. Giovanna è infatti il nome della protagonista di questa storia, il cui personaggio aiuta lo spettatore a comprendere non solo il ruolo di queste donne all'interno del mondo industriale, ma soprattutto il loro ruolo all'interno della società.

Il secondo esempio sarà invece un documentario del 2011 diretto dalla regista Lisa Tormena dal titolo "Licenziata!". Esso racconta la travagliata storia delle operaie dell'azienda OMSA di Faenza, famosa fino dagli anni '60 per la produzione di calze.

Dopo la chiusura dello stabilimento Faentino avvenuta nel 2010, le ormai ex-lavoratrici hanno deciso di mettersi in gioco creando inizialmente una performance di strada, riproposta in moltissime piazze italiane, ed in seguito un vero e proprio spettacolo teatrale. Tutto ciò è stato possibile grazie alla collaborazione con le "Brigate Teatrali OMSA" e con il "Teatro Due Mondi". L'intento era infatti quello raccontare la loro storia a più persone possibili, e allo stesso tempo sensibilizzare l'opinione pubblica su un tema sempre molto attuale come quello della perdita del lavoro. Le immagini contenute all'interno del documentario mostrano non solo parti della performance, ma anche interviste alle stesse operaie dell'OMSA coinvolte nel progetto.

L'intento finale di questo lavoro è quello di individuare i punti in comune e le differenze tra la storia raccontata nel film Giovanna e la storia delle operaie dell'OMSA. Come sono cambiate le proteste dal 1955 ad oggi? Può il documentario essere il mezzo più valido per portare all'interesse dell'opinione pubblica queste vicende?

INTRODUZIONE

Il cinema ha da sempre avuto un rapporto molto particolare, fatto di continui alti e bassi, con la rappresentazione del lavoro e delle classi operaie.

Questo può sembrare strano se si pensa che *La sortie de l'usine Lumiere*¹, mostra proprio una sfilata di operai ed operaie che escono dalla fabbrica dopo una lunga giornata di lavoro.

In realtà se si considera che il cinema ha simboleggiato, fin dai suoi esordi, il concetto di evasione, questa sua natura si poneva in forte contrapposizione con le fatiche del lavoro e della fabbrica da cui il pubblico cercava di scappare almeno per qualche ora, rendendo questi due mondi difficilmente conciliabili.

Di conseguenza, questo ha portato ad un rapporto scostante tra le produzioni cinematografiche e il mondo di fabbrica.

Quello che si è cercato di fare in questo elaborato è stato quindi analizzare il ruolo che ha avuto il cinema nel raccontare la classe lavoratrici e le sue storie mettendo però al centro le figure femminili e il loro ruolo all'interno del cinema operaio.

Dopo un'iniziale analisi dell'evoluzione del lavoro femminile e dei film che hanno mostrato la vita di fabbrica, verranno analizzati due casi inseriti nel contesto della manifattura tessile.

Il primo capitolo propone un'analisi dettagliata di quello che è stato il ruolo della donna all'interno del mondo del lavoro lungo tutto il corso della storia, ponendo una particolare attenzione al periodo che va dalla prima rivoluzione industriale fino al secondo dopoguerra.

L'analisi partirà dapprima dal contesto europeo, ed in seguito si concentrerà su quello che è stata l'evoluzione del lavoro femminile in Italia.

Nel secondo capitolo il focus si sposterà su quelle che sono state le modalità con cui il cinema ha affrontato il tema del lavoro, esaminando prima le condizioni generali e soffermandosi in un secondo momento sull'approfondimento di alcuni esempi di cinema che raccontano il lavoro operaio. Alla fine di questo capitolo verranno introdotti quelli che sono i due casi studio prese in esame all'interno di questo elaborato.

Il terzo capitolo tratterà quindi del film *Giovanna* di Gillo Pontecorvo, un medio-metraggio realizzato nel 1955 che racconta la storia di un gruppo di operaie di un'azienda tessile di Prato a cui viene annunciato l'imminente licenziamento di una parte di loro.

¹ Il primo film dei fratelli Lumiere proiettato per la prima volta a Parigi nel 1895

Le lavoratrici decidono dunque di occupare la fabbrica in cui lavorano in modo da mantenere attiva la produzione e dimostrare l'importanza del lavoro di ognuna di loro.

L'ultimo capitolo riguarderà invece *Licenziata!* di Lisa Tormena, un documentario realizzato con la collaborazione del Teatro Due Mondi e che racconta di come un gruppo di donne che hanno perso il lavoro a seguito della chiusura della loro fabbrica, l'OMSA di Faenza, si siano messe in gioco e mobilitate affinché le loro storie e la loro voce arrivasse a più persone possibili.

L'intento di questo lavoro è dunque quello di analizzare e capire le modalità con cui il cinema, ed in particolare questi due film hanno raccontato il mondo operaio.

Cosa unisce due film cronologicamente così distanti tra loro e cosa sono in grado di raccontare oggi? È forse il documentario il modo migliore per raccontare esperienze come quelle dell'OMSA?

CAPITOLO 1

1. Donne e lavoro

Il lavoro delle donne ha subito importanti mutamenti nel corso dei secoli, mantenendo però alcuni punti cardine che si possono riscontrare anche negli sviluppi storici più recenti.

La rivoluzione industriale ha rappresentato un punto di svolta per quelle che erano le tradizionali occupazioni femminili, come ad esempio il lavoro domestico e agricoltura. In seguito a questo periodo di forte trasformazione infatti, l'industria tessile è diventata il maggior fornitore di lavoro per moltissime donne.

Prima di tutto però, è importante capire dove nascono i presupposti ideologici che hanno portato, nel corso della storia a sottovalutare e minimizzare le capacità lavorative delle donne e alla regolamentazione del loro lavoro all'interno della società contemporanea.

Gli studi storici hanno fatto emergere frammenti del passato che possono aiutare a comprendere dettagliatamente la posizione sociale e politica femminile all'interno del contesto storico che va dalla metà del XIX secolo fino ai giorni nostri.

Alessandra Pescarolo, all'interno del volume *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea* cita l'archeologa femminista Margaret Eherenberg, la quale nel suo lavoro "*La donna nella preistoria*" ricostruisce il ruolo delle donne e l'organizzazione sociale ed economica delle comunità preistoriche, sottolineando come anche attraverso gli studi di archeologia si possa contribuire allo studio dei ruoli che uomini e donne avevano all'interno di queste prime società:

Pur maneggiando con cautela l'ipotesi della formazione di società matriarcali, la studiosa ha sostenuto che nel periodo paleolitico si formarono in Asia e nel Sud Europa organizzazioni sociali che, pur senza esserne dominate, attribuirono alle donne un riconoscimento importante per il loro contributo alla sussistenza alimentare del gruppo. Queste comunità si sarebbero trasformate da nomadi a sedentarie, intorno al VII millennio: da un'agricoltura itinerante, combinata con coltivazioni orticole condotte dalle donne con strumenti leggeri, come la zappa, a una basata sul lavoro all'aratro degli uomini, sull'uso dei carri trainati da animali, sull'irrigazione artificiale².

Il primo cambiamento che ha colpito il lavoro femminile è avvenuto dunque già nel periodo, che va dal paleolitico al neolitico, nella fase di passaggio da una società di stampo nomade a una società di

² Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019, pp. 29-33.

tipo sedentario quando con il mutamento delle modalità di coltivazione e la riduzione dei tempi di allattamento al seno dei bambini, ha dato inizio allo sviluppo di un potere gerarchico maschile³.

La società ateniese era una società altamente gerarchizzata sia nella divisione tra classi sociali che nella divisione tra uomini e donne. L'attività bellica forniva ai cittadini ateniesi il massimo statuto all'interno della Polis, infatti solo gli ateniesi di sesso maschile che avevano completato l'addestramento militare godevano del diritto di voto. Di conseguenza nell'antica Grecia, le donne venivano considerate subalterne all'uomo, non perché si riteneva che il loro lavoro fosse di qualità minore, ma perché esse, al pari di commercianti ed artigiani, come affermato anche da Senofonte, non rispecchiavano l'ideale del guerriero che rappresentava un vero e proprio modello di virtù per la società ateniese. Tuttavia, come si può notare anche dalle moltissime rappresentazioni di donne intente a filare che troviamo sui vasi ateniesi del periodo arcaico, la capacità delle donne nei lavori di tessitura veniva particolarmente apprezzata, essa infatti era sinonimo di purezza e modestia, e ne veniva esaltata l'armonia dei gesti⁴.

Diversamente da Atene, nella Roma repubblicana il lavoro aveva molta importanza, esso infatti veniva considerato come il mezzo più efficace per allontanare le classi sociali più povere dalla criminalità. I nobili si distanziavano dal lavoro manuale e produttivo, prediligendo attività legate alla politica, alla guerra e le professioni liberali come l'architettura e la medicina.

Il lavoro delle donne fuori dall'ambiente domestico veniva fortemente stigmatizzato, allo stesso tempo però, come avveniva già ad Atene, il lavoro di tessitura e filatura operato dalle schiave, dalle Liberte e dalle donne della piccola borghesia, assumeva un forte valore morale. È importante sottolineare inoltre come nelle società antiche la figura della donna veniva inserita in una struttura patriarcale dove il corpo femminile veniva esaltato nell'arte e nella letteratura, differenziando per funzioni e non per gerarchia uomini e donne, mirando a ridimensionare il ruolo della madre nel processo riproduttivo e puntando a valorizzare una logica patrilineare⁵.

Tuttavia, nonostante il ruolo della madre assumesse meno importanza rispetto a quello del padre, a Roma le donne erano considerate dagli uomini principalmente in funzione della loro capacità di generare figli, assumendo il titolo di *materfamilias* già al momento del matrimonio⁶.

³ Ibidem.

⁴ Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019, pp. 29-33.

⁵ Ivi., pp. 34-35.

⁶ Ivi., p.38

Nel corso del medioevo e del rinascimento si susseguirono continui cicli di trasformazione, a rimanere immutato però è il tentativo della società di limitare il lavoro femminile al di fuori delle mura domestiche, tentativo che nella realtà valeva quasi esclusivamente all'interno delle classi sociali più elevate.

In Europa tra il Quattrocento ed il Cinquecento è presente un quadro ricco e variegato, soprattutto per quanto riguarda le città italiane. L'occupazione femminile in questo periodo storico fu molto oscillante, ciò dipendeva non solo dai cambiamenti demografici che colpirono l'Italia del tempo, ma anche dalla contrapposizione sempre più forte tra i mercanti e i lavoratori.

Nella Firenze rinascimentale ad esempio il lavoro femminile era spesso ascritto a quello del marito o del padre. Questo avveniva soprattutto nei lavori inerenti alla filatura dove il lavoro delle mogli era indicato come lavoro del marito⁷.

A Bologna, l'arte dei tessitori di seta era composta principalmente da uomini, che lavoravano all'interno delle botteghe. Nello stesso periodo però sempre più donne lavoravano come tessitrici a domicilio, esse infatti erano indispensabili per far fronte ai mutamenti delle economie europee.

Infine, a Venezia, nel 1680 venne vietato alle donne di lavorare al telaio, riservando questo ruolo esclusivamente alle mogli e alle figlie dei maestri di bottega. Le donne quindi erano costrette a lavorare da casa, dissimulando il loro lavoro e declassandolo a produzione per autoconsumo familiare o creazione della dote, in modo da eludere le nuove leggi.

Poiché la manodopera era sempre più richiesta dai mercanti, nel 1754 venne introdotta una nuova legge che prevedeva la possibilità di far entrare le maestre all'interno dell'arte, senza però dar loro la possibilità di ricoprire delle cariche all'interno di essa⁸.

Questi esempi evidenziano come il lavoro femminile tra il tardo-medioevo e l'età moderna non abbia, di fatto, subito un declino, bensì abbia sempre mantenuto un andamento altalenante.

Un altro fattore da tenere in considerazione nell'analisi dello sviluppo del lavoro femminile è il fatto che per lungo tempo l'educazione delle giovani donne fu fortemente ostacolata: chi sceglieva di dare un'educazione basilare alle figlie lo faceva esclusivamente per fare di loro delle buone donne di casa e delle buone cristiane.

Con la Rivoluzione Francese alla figura della donna venne assegnata una connotazione ed un significato fortemente politico che ebbe in seguito la sua massima rappresentazione nella *Marianne*

⁷ Un altro particolare esempio nato da questa legge è quello dei "bali", i mariti delle balie. Nella Firenze del Quattrocento, infatti, per giustificare questa legge, che presentava al suo interno notevoli falle, si era addirittura arrivati a discutere della possibilità dei bali di produrre latte, al fine di assumere la proprietà di questa "risorsa" delle mogli. Cfr. Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019, p. 40

⁸ Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019, p. 38.

di *Eugene Delacroix*⁹, simbolo della Francia e di tutte le martiri che simboleggiavano la passione patriottica femminile decantate dalla politica nel periodo Romantico.

Le manifatture tessili inglesi nate con la prima rivoluzione industriale rappresentarono un forte cambiamento per la diffusione del lavoro femminile: la nascita di queste nuove fabbriche, avvenuta in coincidenza della liberalizzazione del mercato e dell'aumento demografico di sette-ottocento, portò gli imprenditori ad assumere sempre più donne, le quali rappresentavano una manodopera a basso costo, permettendo quindi loro di contenere i salari al minimo¹⁰.

Nonostante le nuove teorie economiche sviluppate da Karl Marx a metà Ottocento fossero particolarmente sensibili alle condizioni di lavoro e allo sfruttamento all'interno delle fabbriche, gli impieghi femminili venivano comunque posti ai margini dell'economia¹¹.

Tra il 1902 e il 1910 verranno emanate le prime leggi a tutela delle madri lavoratrici: queste leggi, nonostante la loro volontà protettiva e paternalistica volta anche in questo caso alla limitazione dell'occupazione femminile nelle fabbriche, rappresentano un punto di svolta per lo sviluppo del ruolo della donna in ambito lavorativo¹².

Dopo la Prima Guerra Mondiale si fece sempre più persistente l'idea del "ritorno tra le mura domestiche" di tutte quelle donne entrate nelle fabbriche al posto dei mariti o dei fratelli impegnati al fronte.

Il "ritorno a casa" rappresentava una metafora per il ristabilirsi delle gerarchie sociali minate dal caos della guerra e fu il fulcro centrale della retorica sempre più diffusa con l'avvento del fascismo.

⁹ La figura di Marianne, rappresentata come una giovane donna con il berretto frigio, comparve per la prima volta durante la Rivoluzione Francese come simbolo della popolazione che si libera dal giogo della monarchia. Durante la Terza Repubblica questa figura ottenne una notevole popolarità il ruolo di rappresentazione allegorica della Repubblica Francese. L'immagine più famosa di Marianne è quella fornita dall'artista Eugene Delacroix nella sua celebre opera *La libertà che guida il popolo*, realizzata nel 1830 e oggi esposta al Louvre.

¹⁰ La crescita demografica, soprattutto concentrata nel contesto urbano, trasformò in maniera radicale i livelli di occupazione delle donne all'interno del nuovo mondo industriale. Essa fu significativa soprattutto nelle città industriali di Inghilterra e Francia, anche se in misura differente: dal 1891 il 32% degli abitanti dell'Inghilterra viveva in centri abitati da più di 100.000 persone, nello stesso anno in Francia gli abitanti di centri abitati che superavano i 100.000, rappresentavano il 12% del totale. Cfr. Tilly, Louise A., Scott, Joan W., *Woman, Work & Family*, Routledge, New York 1987

¹¹ All'interno del Capitale Marx afferma che la progressiva diffusione delle macchine all'interno delle fabbriche moderne all'uso sempre più diffuso del "cheap labour" e quindi all'impiego sempre più frequente di donne e bambini. Marx criticava il cinismo con cui i proprietari delle fabbriche tessili sfruttavano questa forza lavoro che considerava fragile ed immatura, e quindi non in grado di sopportare i ritmi di lavoro della fabbrica. Marx, assimilando il lavoro femminile a quello infantile, si avvicina quindi alla visione protettiva e paternalistica delle classi borghesi, le quali puntavano all'esclusione delle donne dalle manifatture, ritenendo lo sfruttamento del lavoro femminile una fase transitoria, relegando così le donne ad un lavoro all'interno dello spazio domestico. Cfr. Marx, Karl, *Das Kapital* [1867, 1885, 1894], tr. it. *Il Capitale*, UTET, 1886

¹² Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019, p. 21

L'immagine della donna lavoratrice nell'Italia fascista può essere riassunta dal personaggio di Elsa Merlini nel film *La segretaria privata* del 1931:

Pur senza contravvenire alla nota ed inflessibile ideologia della “moglie e madre esemplare”, il cinema dal 1930 in poi comincia a proporre nuovi personaggi femminili, nei quali tale ideologia è, per così dire, filtrata attraverso il tema del lavoro. Il successo di *La segretaria privata* crea un nuovo mito, non solo quello di Cenerentola con il matrimonio dell'umile dattilografa col principesco direttore di banca, ma anche e soprattutto quello della donna che lavora; anzi, della donna che può lavorare senza che per questo venga meno nulla della sua femminilità, che infatti si sublima e si appaga nel lieto fine matrimoniale, con un matrimonio che riesce ad essere insieme d'amore e di grande convenienza sociale¹³.

Dunque, nonostante il cinema fascista non si ponesse in opposizione all'ideologia predominante del regime su quello che doveva essere il ruolo della donna all'interno della società, propose un'immagine pressoché inedita inusuale della donna lavoratrice. Questa parvenza di spirito di modernità mette in luce come in epoca fascista il lavoro per le giovani donne doveva rappresentare un mezzo attraverso il quale raggiungere lo scopo primario di trovare un buon marito.

È evidente dunque come questa figura di donna lavoratrice¹⁴ fosse difficilmente conciliabile quella di moglie e madre profondamente radicata nel costume del regime, ma, in particolare dopo la crisi del 1929 fu necessario integrare queste due realtà per far fronte alla necessità di un numero più consistente di forza-lavoro in grado di sostenere l'economia del Paese.

Nonostante l'ingresso delle donne nel mondo del lavoro comportasse per il regime in grande rischio per il mantenimento degli equilibri sociali¹⁵, l'integrazione tra questi due aspetti pose le prime basi per un rinnovamento sociale definitivo e per il riconoscimento del ruolo economico della donna¹⁶.

¹³ Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

¹⁴ Nello stesso periodo dell'uscita del film *La segretaria privata*, si vide la diffusione sugli schermi delle segretarie, delle dattilografe, delle sartre, delle maestre e delle commesse, tutte quelle figure professionali che in quegli stessi anni divennero di competenza quasi esclusivamente femminile. Cfr. Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

¹⁵ I due maggiori pericoli che il regime vedeva in questo tipo di rappresentazione della donna lavoratrice erano, da una parte la possibile sensibilizzazione alle tematiche legate al mondo di fabbrica, dall'altra la nascita di aspirazioni lavorative che sarebbero state incongruenti con la vita matrimoniale e familiare. Cfr. Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

¹⁶ Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

Un ulteriore mutamento del ruolo della donna all'interno del mondo del lavoro arrivò nell'Italia repubblicana, quando lo sviluppo del secondo dopoguerra portò ad un forte aumento dei salari tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Questo permise agli operai di sposarsi e di poter mantenere la propria famiglia, portando in questo modo alla sempre maggior diffusione tra le donne del ceto operaio della figura della "moglie-madre casalinga", che si occupava della casa e dei figli mentre il marito lavorava nella fabbrica.

Nello stesso periodo, le giovani ragazze del ceto medio, sempre più spesso ambivano al raggiungimento di una carriera professionale, ponendo le basi del movimento femminista che si diffonderà tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta.

Nei decenni successivi il tasso d'istruzione femminile subì un progressivo aumento¹⁷ portando non solo all'emancipazione economica ma anche alla formazione di un sempre più vasto ceto medio femminile che si riversò nell'area dei servizi e del pubblico, sempre più in espansione¹⁸.

Come si può notare, durante il corso della storia i due maggiori cardini del lavoro femminile sono stati da sempre il lavoro all'interno della casa, legato alla cura dell'ambiente domestico e alla cura dei bambini, e il lavoro legato all'ambito tessile, fortemente presente sin dall'antica Grecia e diffuso, anche se in percentuale molto minore rispetto al passato, ancora oggi.

1.1 Il lavoro nelle fabbriche

Con l'avvento della seconda rivoluzione industriale, l'Europa ha vissuto un vero e proprio cambiamento di paradigma non solo in ambito economico e lavorativo, ma anche in ambito sociale. Tra la metà del XIX secolo e gli inizi del XX secolo l'industrializzazione portò un massiccio movimento di lavoro e risorse dalle attività legate al settore primario dell'economia¹⁹, ad attività manifatturiere e commerciali, sostituendo sempre di più la produzione a livello domestico. In Italia lo sviluppo industriale fu caratterizzato da una sorta di moto ondulatorio il quale portò ad un graduale aumento della produzione a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento.

¹⁷ Negli anni Novanta il livello di istruzione delle ragazze superò quello dei coetanei maschi.

¹⁸ Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019, p. 24

¹⁹ Principalmente agricoltura ed allevamento

Questo clima altalenante era dovuto non solo all'agricoltura²⁰, la quale continuava a rappresentare uno dei motori dell'economia italiana, ma anche dalle differenze territoriali e alla segmentazione dell'economia che ha caratterizzato l'Italia sin da prima dell'Unificazione, avvenuta nel 1861²¹.

Il vero e proprio periodo di slancio dell'industria italiana avvenne nel periodo che va dalla fine dell'Ottocento allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, dove si registrò un notevole cambiamento all'interno della struttura occupazionale dei diversi settori²² lavorativi.

I settori che maggiormente furono oggetto di questa modificazione erano quelli legati all'industria energetica, all'industria chimica, a quella della carta e l'industria metalmeccanica. L'industria tessile, diversamente da quelle sopracitate, subì una graduale diminuzione rispetto ai decenni precedenti soprattutto dovuto alla diminuzione del lavoro a domicilio da parte delle lavoratrici²³.

L'industria della seta era la più diffusa e vedeva impiegati oltre 200.393 operai, più della metà dell'intero numero di lavoratori di fabbrica, e solo il 12,8% era costituito da maschi adulti.

La diffusione di questo tipo di lavorazione risultava così predominante rispetto alle altre probabilmente a causa sia del suo naturale legame con il mondo agricolo sia per quanto riguarda l'allevamento del baco sia per la tiratura del filo.

Nel censimento del 1881 il settore tessile continuava ad essere quello più presente sul territorio. Gli stabilimenti, venivano costruiti nelle prime periferie delle città e nei pressi dei corsi d'acqua, usati come fonte di energia²⁴.

Con la forte crescita demografica, lo spostamento di popolazione dalle campagne alle città divenne sempre più consistente, aumentando in questo modo la popolazione urbana, dove il tasso di natalità era nettamente inferiore rispetto alle zone rurali.

²⁰ Il cambiamento più significativo che riguardò il mondo agricolo fu la diminuzione sempre maggiore dei lavoratori in proprio a favore dei braccianti e dei lavoratori salariati.

²¹ L'Italia non solo era sempre stata divisa politicamente, ma presentava molte differenze a livello climatico. Questo ha portato i vari territori che compongono la penisola a specializzarsi in tipologie di attività agricole ed economiche molto diverse tra loro. Cfr. Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002

²² Nel periodo analizzato è possibile evidenziare una prima espansione del settore terziario, soprattutto per quanto riguarda i servizi creditizi, i trasporti e la pubblica amministrazione. Rimase stabile il numero dei lavoratori nel commercio: infatti, nonostante la diminuzione del commercio ambulante, si verificò un aumento dei lavoratori addetti al commercio all'ingrosso. Cfr. Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002

²³ Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 34-35

²⁴ Fu solo con la fine dell'Ottocento e l'avvento dell'elettricità che la disposizione dei distretti industriali mutò. Con l'utilizzo dell'energia elettrica come forza motrice, non era più necessario che gli impianti dipendessero dai corsi d'acqua o dall'importazione di carbone, di conseguenza sempre più fabbriche vennero costruite sia nelle periferie delle città, ma vicino alle linee ferroviarie, in modo da permettere un più facile trasporto delle materie prime e dei prodotti finiti. Cfr. Tilly, Louise A., Scott, Joan W., *Woman, Work & Family*, Routledge, New York 1987

L'occupazione all'interno delle fabbriche non era però la sola ad attirare sempre più persone nelle città: l'edilizia e il lavoro nell'ambito dei servizi andavano sempre più frequentemente ad assorbire la manodopera in eccesso presente nelle campagne.

Questo tipo di impiego però rappresentava per lo più un lavoro saltuario o stagionale, che non garantiva quindi un sostentamento duraturo.

Le grandi industrie rappresentavano in questo periodo ancora un caso isolato, ed erano legate principalmente alla produzione militare e a quella dei materiali per la costruzione dei trasporti ferroviari. Di gran lunga più diffuse erano le piccole aziende artigiane, legate ad un'economia di tipo pre-industriale, che era impegnata principalmente in ambito manifatturiero e non subivano ancora la concorrenza da parte delle grandi imprese industriali²⁵.

Ad essere maggiormente colpiti dall'affermarsi dell'economia di mercato e dell'impresa capitalistica furono di conseguenza gli artigiani, i quali subirono maggiormente i processi di separazione tra produzione e possesso degli strumenti di lavoro. Tra il 1881 ed il 1901 il numero degli artigiani si ridusse di quasi il 60% rispetto ai decenni precedenti²⁶:

Il calo del numero degli artigiani fu così più vistoso al sud, dove la manifattura a domicilio aveva trovato particolare diffusione tra le famiglie contadine. Occorre inoltre ricordare che la crisi dell'artigianato domestico risultava enfatizzata dalla variazione dei criteri di classificazione delle donne, attive sia nella manifattura domestica che nei campi²⁷.

Con l'inizio del nuovo secolo, gruppi sempre più consistenti di lavoratori assumevano tutte quelle caratteristiche, sia a livello di qualifica, sia per quanto riguarda la cultura e la vita associativa, che avrebbero caratterizzato il mondo operaio da quel momento in avanti.

Le più importanti concentrazioni operaie erano ancora una volta legate al mondo del tessile e dell'abbigliamento, le quali però, sempre più spesso venivano eguagliate dai nuovi settori dell'industria metallurgica, meccanica e chimica, i quali, a differenza del mondo tessile presentavano una manodopera principalmente maschile e che rappresentava l'eredità del mondo artigianale legato ai mestieri e alle abilità manuali e tecniche, che vennero solamente riqualificate e riadattate all'utilizzo dei macchinari all'interno delle fabbriche.

²⁵ In Italia nel 1881, gli artigiani rappresentavano ancora il 15,9% della popolazione attiva, valore nettamente superiore rispetto ai lavoratori dell'industria, la quale prendendo in considerazione anche i lavoratori impiegati nell'edilizia e nelle costruzioni, arrivavano appena al 13,2%. Cfr. Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002

²⁶ Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 28-30

²⁷ Ivi., p. 30

In Italia, principalmente nel Nord-Ovest, all'inizio del secolo era iniziata quella che viene definita la seconda fase dell'industrializzazione italiana, portando la classe operaia ad avere un peso sempre più rilevante all'interno del panorama sociale italiano. In particolare nelle città di Milano, Genova e Torino era andato a formarsi quello che viene definito come moderno proletariato di fabbrica il quale iniziò a creare un legame sempre più evidente tra il contesto sociale e quello politico²⁸.

La prima guerra mondiale portò la mobilitazione di tutte le maggiori industrie d'Europa nella produzione bellica, avviando di conseguenza un processo di ampliamento industriale, che coinvolse in maniera predominante l'industria meccanica, chimica e la produzione di energia elettrica, che sarebbe rimasto anche dopo la fine del conflitto.

I movimenti migratori dalle campagne alle città portarono alla creazione di nuovi strati di manodopera e all'aumento della popolazione delle città²⁹.

Al termine del conflitto mondiale le industrie furono messe davanti non solo a forti problemi di riconversione della produzione e ad un ritorno ad un contesto produttivo pre-bellico, ma anche al problema del riassorbimento dei soldati che tornavano dal fronte³⁰. L'allargamento del numero di operai inoltre, aveva dato il via ad un movimento dai tratti politici-rivendicativi che chiedevano un immediato ritorno alle condizioni lavorative e sociali che caratterizzavano l'Europa prima del conflitto.

²⁸ In questo periodo iniziò ad accentuarsi il divario tra l'imprenditore ed il lavoratore: nonostante la nuova borghesia industriale nata dall'emergere di piccole realtà artigianali a conduzione familiare andò sempre più diffondendosi, in questo periodo, le classi dirigenti e i proprietari d'industria erano ancora fortemente legati alla proprietà terriera di tipo nobiliare. In età giolittiana però iniziò a prendere piede una terza tipologia di imprenditori, i quali non solo erano caratterizzati da una formazione universitaria, ma da un approccio scientifico e tecnologico, volto a mettere in risalto il loro contributo nell'evoluzione economica e sociale. Cfr. Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002

²⁹ Nonostante il flusso migratorio e l'impiego di forze nel conflitto, la produzione agricola, soprattutto nel Mezzogiorno, si mantenne costante, evidenziando la forte presenza di forza lavoro sostitutiva all'interno dei nuclei familiari. Cfr. Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002

³⁰ Questo problema si presentò anche nelle campagne: durante la guerra infatti erano stati promessi, ai contadini-soldato, degli appezzamenti di terreno che avrebbero potuto coltivare una volta tornati dalla guerra. Queste promesse però furono molto difficili da mantenere, poiché la redistribuzione delle terre causò accesi conflitti sia tra i braccianti che tra contadini poveri e mezzadri. Cfr. Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002

Purtroppo questo non fu possibile nel breve periodo, e la sovrabbondanza di manodopera venne riversata ancora una volta nel mondo agricolo, il quale svolgeva la funzione di “settore spugna”, tramite una serie di interventi voluti dai governi nazionali³¹.

Nel periodo tra le due guerre il tessuto industriale era costituito dall'alternarsi di poche grandi imprese alternate da una larghissima diffusione di piccole imprese spesso subordinate alle prime. Le imprese di media dimensione erano scarsamente diffuse.

A seguito della crisi che aveva colpito l'economia mondiale nel 1929 il tasso di disoccupazione subì un incremento vertiginoso, ed il suo riassorbimento al termine della crisi fu lento e incompleto. A questo andò ad aggiungersi una nuova corsa agli armamenti ed il successivo scoppio della Seconda Guerra mondiale, portò nuovamente alla conversione delle produzioni industriali in tutti quei settori meccanici e tecnologici necessari per far fronte ad un conflitto³².

Tra i due conflitti mondiali inoltre ci fu un incremento del settore terziario in quasi tutti i paesi europei, soprattutto per quanto riguarda il commercio.

Nei primi anni dopo la fine della guerra, nonostante il mercato del lavoro fosse nel mezzo di una grave crisi, il movimento operaio e il movimento contadino e bracciantile sono riusciti ad ottenere diversi risultati positivi in ambito lavorativo, frutto della mobilitazione scaturita dai movimenti resistenziali. In aumento fu anche il fenomeno dell'emigrazione, sia dalle campagne alle città, soprattutto quelle più industrializzate³³, sia da sud verso nord.

Le piccole e medie imprese subirono un processo di consolidamento ed aumentarono in maniera considerevole gli addetti impiegati nelle imprese con più di 1000 lavoratori.

Nel 1968, in tutta Europa, le lotte operaie si fecero sempre più accese, gli operai chiedevano un aumento dei salari uguale per tutti e orari di lavoro migliori. Queste rivendicazioni portarono ad un aumento dei salari in tutti i principali paesi europei, compresa l'Italia, che finalmente fu in grado di riallinearsi a livello salariale agli altri paesi del continente.

³¹ In Italia il fascismo portò avanti un processo denominato di “sbracciantizzazione” il quale puntava a diminuire il numero di braccianti presenti nelle campagne, a favore della coltivazione diretta. Questo processo andò ad indebolire uno dei gruppi sociali che più si era speso in epoca liberale all'interno dei conflitti e delle rivendicazioni politiche e sociali. Tra il 1921 ed il 1936 in numero di braccianti diminuì di quasi il 15%, mentre il numero di coloro che coltivavano terreni propri aumentò fino a raggiungere la quota di 32.9% del totale. Questo tipo di politica, funzionale alla propaganda fascista, non puntava alla costruzione di un sistema costituito da piccole proprietà autonome e robuste, bensì ad un'intensificazione dei rapporti di mezzadria e di compartecipazione, i quali rendevano il rapporto di lavoro tra il proprietario terriero ed il lavoratore maggiormente subordinato e gerarchizzato rispetto a quello che si sarebbe andato a creare con un bracciante. Cfr. Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 28-30

³² Per la prima volta in Italia, nel periodo tra il 1937 ed il 1940, le industrie meccaniche superarono la produzione del tessile. In questi anni inoltre crebbe fortemente il divario tra le regioni e vennero potenziati alcuni poli industriali come Porto Marghera e gli impianti siderurgici della costa tirrenica.

³³ Negli anni 50 del Novecento l'Italia si trasformò a tutti gli effetti da paese agricolo a paese industriale.

Dal 1971 aumentò il numero di lavoratori in tutte le categorie al di fuori del settore agricolo. Il settore industriale crebbe di circa il 50% dei lavoratori, mentre i lavoratori del terziario aumentarono di circa il 70%.

Negli anni successivi la struttura occupazionale subì forti modificazioni rispetto ai decenni precedenti e questo portò ad un cambiamento anche nella concezione di classi sociali e negli equilibri tra esse. Il clima di accesa conflittualità che caratterizzò gli anni 60 e 70 andò sempre più ad attenuarsi soprattutto perchè la posizione lavorativa si distaccava sempre di più dall'appartenenza ad una determinata classe sociale. Se alla fine degli anni Sessanta l'appartenenza alla classe operaia era molto sentita da parte dei lavoratori dell'industria, nei decenni successivi questo senso di appartenenza ad un unico grande gruppo era sempre più flebile.

1.2 Evoluzione della presenza femminile nelle fabbriche in Europa tra il XIX e il XX secolo

L'industrializzazione ha portato un significativo cambiamento anche per quanto riguarda il lavoro femminile. Sempre più donne infatti abbandonarono il lavoro domestico in favore di un lavoro all'interno delle industrie, soprattutto in ambito tessile. L'aumento sempre più consistente di donne all'interno delle fabbriche europee ebbe tra le sue principali motivazioni la sempre maggiore impossibilità di assorbire tutte le potenziali lavoratrici all'interno di quella che era una delle più tradizionali fonti di impiego per le giovani ragazze: il lavoro come domestica. La necessità sempre più incombente delle giovani di contribuire all'economia familiare e quindi il sostituire il contributo che davano all'interno della casa, con il mettere a disposizione il proprio lavoro per ricevere il cambio uno stipendio in denaro, portò ad un notevole aumento della domanda di lavoro che non poteva essere soddisfatta con la sola occupazione come domestiche³⁴. Questo portò quindi le lavoratrici a cercare lavoro altrove, spostandosi sempre più verso le città e verso i nascenti distretti industriali³⁵.

Il settore tessile era largamente dominato dalle operaie, tanto che esse superavano il numero di operai presenti di quasi il doppio. Questo divenne ancora più predominante dopo l'introduzione del telaio meccanico, il quale richiedeva una scarsa specializzazione.

Con l'avvento della prima guerra mondiale moltissime fabbriche che tradizionalmente non fornivano lavoro alle donne, iniziarono ad aprire i loro cancelli alla manodopera femminile, vista la

³⁴ In Francia, come in Italia, il lavoro domestico rappresentava una parte minore dell'occupazione femminile, vista la forte presenza delle donne nell'agricoltura. Secondo la studiosa Clara Collet, l'impiego all'interno delle piccole fattorie rappresentava per le donne francesi l'equivalente del lavoro come domestica per le donne inglesi.

³⁵ Tilly, Louise A., Scott, Joan W., *Woman, Work & Family*, Routledge, New York 1987, pp. 68-69

sempre più impellente necessità di rifornire l'esercito e di sostituire gli operai impegnati al fronte³⁶.

In Italia, durante il periodo del regime fascista, la manodopera femminile impegnata in aziende che lavoravano sul mercato internazionale, non fu mai contestata, a differenza delle colleghe che lavoravano in aziende più piccole³⁷. Questo fu dovuto principalmente al minor costo del lavoro rispetto ai colleghi uomini, in questo modo le grandi industrie ricavano un vantaggio economico non indifferente dai salari più bassi.

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale il tasso di disoccupazione femminile iniziò ad aumentare, raggiungendo il suo picco verso la metà degli anni Sessanta, quando, visto l'aumento degli stipendi degli operai, si vedeva come una conquista la possibilità che le donne non dovessero lavorare per aiutare nel mantenimento della famiglia³⁸.

Nel corso degli anni Ottanta e Novanta, il lavoro femminile in Europa aumentò in maniera considerevole, ma si spostò sempre più verso il settore terziario. Le lavoratrici dell'industria continuarono a mantenere un ruolo centrale all'interno dell'industria tessile e dell'abbigliamento, nonostante la sempre maggiore meccanizzazione della produzione, sia nelle piccole che nelle grandi imprese di produzione.

1.2.1 Inghilterra e Francia

L'Inghilterra fu la prima nazione al mondo a creare un sistema di tipo industriale. La produzione tessile rappresenta il primo vero simbolo dell'industrializzazione, quando già a partire dal 1750 ebbe luogo una prima trasformazione con l'introduzione e lo sviluppo di nuove tecnologie e macchinari da utilizzare all'interno dei cotonifici. Un grande numero di donne e bambini vennero impiegati all'interno dei cotonifici per svolgere un tipo di lavoro altamente differenziato, poco qualificato e soprattutto fortemente ripetitivo. Nel corso dei 100 anni successivi il 45% delle donne inglesi erano impegnate nell'industria, il 22% di esse lavorava nell'industria tessile.

³⁶ Alla fine della guerra, il problema del reinserimento nel mondo lavorativo dei reduci, portò il ritorno delle donne alla vita domestica, in modo da poter lasciare il posto a tutti gli ex combattenti tornati dal fronte. Questo tipo di processo fu appoggiato da tutti gli schieramenti politici, i quali non vedevano di buon occhio il lavoro delle donne al di fuori della casa. Cfr. Tilly, Louise A., Scott, Joan W., *Woman, Work & Family*, Routledge, New York 1987, pp. 68-69

³⁷ Tra il 1921 ed il 1936 la presenza femminile nelle industrie italiane calò dal 39% al 33%, mentre aumentarono leggermente le lavoratrici del settore terziario che passarono dal 38,5% al 42,8%. Significativo fu anche l'aumento del lavoro a domicilio, poichè maggiormente conciliabile con il lavoro domestico, tanto che il Partito Nazionale fascista fondò un'organizzazione chiamata "Sezione operaie e lavoranti a domicilio". Cfr. Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002

³⁸ Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002, p. 53

In molti consideravano il lavoro nelle fabbriche troppo duro per le donne, ma allo stesso tempo riconoscevano il potenziale di innovazione che i cotonifici rappresentavano nel nuovo panorama industriale inglese e dunque la necessità di inserire la forza lavoro femminile all'interno di questo contesto lavorativo³⁹.

In Francia, nonostante il declino del lavoro agricolo fu molto più lento rispetto che in Inghilterra, la diffusione delle prime industrie che si dedicavano alla lavorazione del cotone fu di poco successiva rispetto a quella Inglese. Questa maggiore incidenza del lavoro agricolo nel contesto francese è evidenziato anche dalla tabella sottostante, dove si nota come nella Francia del 1866 l'agricoltura rappresenti ancora più del 40% dell'impiego per le lavoratrici, quando nell'Inghilterra di 15 anni prima arrivasse solo all'8%. Questi dati denotano quindi la più lenta diminuzione dell'occupazione nel settore agricolo in Francia, rispetto che in Inghilterra, e di conseguenza un più lento affermarsi del lavoro industriale che nel 1866 rappresentava il 27% dell'impiego totale.

Nonostante la crescita del settore industriale, è interessante notare che la percentuale di lavoratrici impiegate nel lavoro domestico resta costante in entrambi i paesi, continuando ad offrire una fonte di sostentamento ad un numero molto elevato di donne. A differenza dell'agricoltura infatti, che verso la fine dell'Ottocento aveva subito un forte mutamento, i lavori come domestica e cameriera non persero popolarità, al contrario, mantennero una diffusione costante ed addirittura in alcuni contesti venne evidenziato un incremento.

Tabella relativa alle percentuali di forza lavoro femminile nei principali settori produttivi in Inghilterra e Francia⁴⁰.

	Inghilterra 1851	Francia 1866
Manifattura	45	27.3
Tessile	22	10
Abbigliamento	17	11
Commercio	*	5.1
Lavoro domestico	40	22.5
Agricoltura	8	40.2
Altro	7	4.9

* Non è registrata la presenza di donne in questa categoria. Esse sicuramente erano presenti nel commercio, ma nessun dato è stato registrato relativo all'Inghilterra del 1851.

³⁹ Tilly, Louise A., Scott, Joan W., *Woman, Work & Family*, Routledge, New York 1987, pp. 63-64

⁴⁰ Fonte: Deldycke et al., *La Population active et sa structure*, pp. 174-191.

Dalla metà del XIX secolo la produzione di ferro e acciaio divenne sempre più importante, andando a sostituire in gran parte la produzione dell'industria tessile. Queste industrie pesanti offrivano lavoro quasi esclusivamente a lavoratori uomini, rendendo sempre più marcato il confine tra industria maschile e femminile.

In entrambi i paesi la forza lavoro femminile tendeva ad essere concentrata quindi nelle industrie tipicamente meno meccanizzate, con come unica eccezione l'industria tessile, la quale ha rappresentato fin dagli inizi della rivoluzione industriale una delle industrie che maggiormente si serviva dell'utilizzo di macchinari⁴¹.

Per spiegare in maniera più dettagliata la situazione delle industrie del tessile in Inghilterra e Francia, prendiamo come riferimento due città, Rouboix, città del nord della Francia nata nel XIX secolo proprio come città industriale, e Stockport⁴², nella periferia di Manchester.

Le industrie iniziarono a diffondersi su larga scala a Rouboix verso gli anni '60 dell'Ottocento, ma sin da mezzo secolo prima la città era conosciuta per la sua produzione di capi di vestiario. Nel 1815 vennero introdotte all'interno delle industrie cittadine i primi macchinari tessili importati dall'Inghilterra, i quali permisero di ampliare la produzione. Intorno al 1830 ci fu un relativo rallentamento dell'economia locale causato da una forte competizione con il mercato inglese e con la produzione dei cotonifici dell'Alsazia. La produzione tessile della città crebbe nuovamente ad inizio del 1860, quando anche la filatura della lana entrò a far parte della produzione industriale. Questo portò un numero sempre maggiore di lavoratori stranieri, soprattutto belgi, a trasferirsi a Rouboix per lavorare nella fiorente manifattura tessile⁴³.

Nel 1861 il 20% degli abitanti della città erano impegnati nell'industria tessile, e dal 1872 poco meno del 50% di essi era costituito da lavoratrici donne. Le donne rappresentavano il 31% dei lavoratori totali, di cui solo il 17% di esse era sposata. Infatti l'82% delle lavoratrici dell'industria tessile avevano un'età inferiore ai 30 anni e non erano sposate. Molto alta era anche la percentuale di lavoratori al di sotto dei 15 anni di età: il 38.9% delle bambine ed il 36.5% dei bambini, tra i 10 ed i 14 anni, lavoravano.

Sia per quanto riguarda le città tessili francesi che quelle inglesi, generalmente era presente sul territorio un'unica industria che forniva lavoro a tutti gli abitanti di questi centri industriali.

⁴¹ Tilly, Louise A., Scott, Joan W., *Woman, Work & Family*, Routledge, New York 1987, pp. 63-64

⁴² *Stockport*, che sorge sulle sponde del fiume Marsey, venne definita dal filosofo ed economista Friedrich Engels come una delle città più scure e fumose di tutto il distretto industriale che circonda la città di Manchester.

⁴³ Nel 1872 il 56% degli abitanti di Rouboix era costituito da lavoratori stranieri. Questo aumento improvviso della popolazione aveva portato ad una crisi abitativa senza precedenti.

Nella città di Stockport, ed in tutte le città vicine, come già si è visto a Rouboix, l'industria tessile era quella più fiorente. Qui il lavoro minorile era estremamente diffuso tanto che nel 1852 il 76% delle ragazze ed il 61% quattordicenni erano impiegati nei cotonifici della zona.

A Stockport, nel 1851 quasi la metà dei lavoratori dell'industria del cotone, aventi un'età compresa tra i 10 ed i 60 anni, erano donne. Infatti rispetto ad altre città inglesi, solo il 3% delle ragazze al di sopra dei quindici anni lavoravano come domestiche, ruolo che in queste città era generalmente affidato a donne in età più avanzata⁴⁴.

Da questa breve analisi si può dedurre che la tipologia di lavoro operato dalle donne in questo periodo, nonostante avesse una radice comune, dipendeva fortemente dalla particolare struttura sociale ed economica della città in cui si trovavano. Un dato che però resta comune a tutti i contesti industriali e che può portare a considerazione molto interessanti, era la presenza notevolmente inferiore di donne sposate all'interno sia delle fabbriche che di altri contesti lavorativi: questo rappresenta quanto ancora il lavoro al di fuori delle mura domestiche era considerato inadatto e molto spesso inappropriato per una donna che ricopriva il ruolo di moglie e di madre⁴⁵.

1.2.2 In Italia

Nel periodo compreso tra il 1881 e il 1887⁴⁶ un ingente flusso di ragazze, adolescenti e bambine si spostò dalle campagne ed iniziò a lavorare nelle nuove fabbriche cittadine. Esse rappresentavano il 64,5% dei lavoratori totali impiegati nell'industria, e la maggior parte di loro lavorava nell'industria della seta, del cotone, del lino e della canapa⁴⁷. La presenza femminile nelle fabbriche era ampia

⁴⁴ Tilly, Louise A., Scott, Joan W., *Woman, Work & Family*, Routledge, New York 1987, pp. 83-83.

⁴⁵ Ivi, p. 88

⁴⁶ Sia per quanto riguarda le industrie francesi ed inglesi, sia per quanto riguarda le industrie italiane, il periodo preso in analisi è quello riguardante le prime fasi dell'industrializzazione europea. Motivo principale di questa scelta è il fatto che le basi e le strutture poste in questi anni, esclusi alcuni casi, saranno quasi del tutto invariate nei decenni successivi, sia in quanto a tipologia di lavoro, sia in quanto a modalità.

⁴⁷ Vittorio Ellena, politico italiano e Ministro delle finanze del Regno d'Italia durante il primo governo di Giolitti, nel 1880 realizzò uno studio, contenuto all'interno del saggio "*La statistica di alcune industrie italiane*" che costituì la prima vera e propria rilevazione statistica sull'industria del nuovo stato unitario, all'interno della quale egli effettuò una rilevazione incentrata propriamente sull'occupazione nelle fabbriche. Questo lo portò ad escludere dal suo ambito di ricerca tutti i settori dell'artigianato e dell'alimentare, e tutti i settori che si occupavano dell'estrazione delle materie prime, poichè questi rientravano nell'ambito delle miniere.

All'interno del suo saggio, inoltre, forniva informazioni dettagliate riguardanti lo stato della divisione sessuale del lavoro all'interno del primo nucleo industriale italiano. Ellena sosteneva che l'occupazione femminile era diffusa principalmente all'interno delle industrie legate alla produzione di tessuti, evidenziando però una notevole presenza femminile anche all'interno dell'industria dei tabacchi e nella fabbricazione di carta e candele. L'indagine svolta da Ellena risulta però incompleta poichè non solo non comprendeva l'analisi dell'occupazione femminile all'interno di aziende di piccole dimensioni, ma escludeva completamente tutte quelle donne che svolgevano lavori di faticosa manovalanza considerati incompatibili con l'ideale diffuso di femminilità, come quelli nelle campagne, nelle miniere e all'interno del campo dell'edilizia. Cfr Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019

soprattutto a Milano dove le donne erano impiegate perlopiù nell'industria della ceramica e dell'abbigliamento.

Tabella numero degli addetti adulti e percentuale di donne nelle maggiori industrie italiane in ordine di incidenza. 1880⁴⁸

	Totale addetti adulti	% Donne
Seta	136.120	88,5
Manifattura di tabacchi	15.654	87,6
Cotone	42.867	63,7
Lino e canapa	10.537	56,6
Tessitura materie miste	4.715	53,7
Carta	14.556	49,1
Candele steariche	521	46,3
Lana	20.309	38,2
Cappelli di feltro	4.756	18,7
Cordami	6.625	11,9
Industrie div. esercitate dal governo	16.146	8,7
Saponi	1.905	7,1
Estrazione olio dai semi	1.346	4,5
Conce di pelli	9.612	1,3
Officine e strade ferrate	6.379	0
Totale	292.048	64,5

Come si può notare dai dati riportati nella tabella relativa al numero degli addetti adulti nelle maggiori industrie italiane redatta da Vittorio Ellena nel 1880, le industrie che impiegavano maggiormente la manodopera femminile erano principalmente quella della seta e della manifattura dei tabacchi, nelle quali le operaie rappresentavano quasi il 90% degli impiegati totali.

Questo maggiore impiego all'interno dell'industria tessile e dell'abbigliamento affonda le sue radici non solo nella consuetudine di insegnare alle ragazze fin da molto piccole, anche a quelle provenienti dal mondo rurale, a filare e lavorare la lana, ma anche alla propensione, data

⁴⁸ Fonte: Ellena, Vittorio, *La Statistica di alcune industrie italiane*, Roma, 1880

dall'abitudine, di queste donne a sopportare i pesanti ritmi e le modalità di lavoro delle campagne⁴⁹. Questo fornì un grande vantaggio agli imprenditori anche a livello economico poiché nel momento in cui essi decidevano di assumere operaie nelle fabbriche urbane, potevano facilmente sfruttare l'abitudine di queste donne a non dare un adeguato valore al proprio lavoro e alla propria fatica, abbassando notevolmente il costo del lavoro ed aumentandone gli orari anche oltre le 14 ore al giorno, comprese le domeniche⁵⁰.

Il settore produttivo in cui sono state riscontrati i maggiori problemi legati allo sfruttamento delle operaie è quello della produzione della seta. All'interno delle filandre infatti più della metà delle donne impiegate nel lavoro di filatura erano generalmente di età compresa tra gli 8 e i 10 anni, anche se in alcuni casi è stata riscontrata la presenza di bambine tra i 5 e i 7 anni.

Nel peggiore dei casi queste bambine lavoravano per meno di 50 centesimi al giorno⁵¹ ed il loro lavoro consisteva principalmente nel raccogliere i bozzoli all'interno di bacinelle contenenti acqua bollente per poi passare l'estremità del filo alle filatrici che si occupavano di renderlo sottile e lucente.

Questo tipo di lavoro non solo era molto duro e scarsamente qualificato, ma con il tempo poteva portare allo svilupparsi di numerose patologie che venivano indicate dai medici del tempo con la definizione generica di "malattie delle bacinelle".

Nei primi decenni del Novecento furono molti gli scioperi che investirono l'industria della seta e le operaie riuscirono con essi ad ottenere alcuni lievi miglioramenti nelle condizioni di lavoro.

Tra questi vi fu un aumento dei salari, la riduzione dell'orario lavorativo a 10 ore giornaliere e l'allungamento dell'orario di riposo per il pranzo⁵².

⁴⁹ All'interno dei movimenti bracciantili, le donne, considerate dai dagli uomini della famiglia quasi come un peso inutile, giustificavano e risarcivano la loro presenza lavorando di più e più velocemente. Esse avevano dimostrato, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, il loro attaccamento al lavoro, prendendo parte e guidando molte proteste contadine che si susseguirono in quegli anni. Cfr. Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l., Roma 2019

⁵⁰ Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l., Roma 2019, pp. 126-127

⁵¹ Questo primato negativo era diffuso principalmente nelle province di Bergamo e Milano. Nelle altre province della Lombardia la situazione non era migliore e i salari si aggiravano tra 1 lira e 1,20 lire. Cfr. Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l., Roma 2019

⁵² Negli anni novanta del Novecento gli orari di lavoro iniziarono una lenta contrazione, soprattutto a causa dei costanti conflitti tra operai e padronato. Secondo Aldo Marchetti, almeno fino al 1910, le operaie dell'industria tessile avessero orari lavorativi più lunghi rispetto ai colleghi dell'industria meccanica. Questo era dovuto in parte al fatto che gli operai uomini che lavoravano nell'industria meccanica svolgessero un lavoro caratterizzato da una maggiore produzione oraria rispetto a quello svolto nel tessile, il quale richiedeva tempi di realizzazione più lunghi. Cfr. Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l., Roma 2019

L'industria del cotone⁵³ e la manifattura dei tabacchi, come riportato nello studio realizzato da Vittorio Ellena, rappresentano le altre due grandi aree in cui si concentrava maggiormente l'occupazione femminile.

Se da una parte l'industria dedicata allavorazione del cotone può essere assimilata a quella della seta per sfruttamento e per condizioni di lavoro, l'industria dei tabacchi presentava delle caratteristiche ben diverse.

Se si prende come esempio il *Cotonificio Veneziano*⁵⁴, alle donne in questo contesto venivano affidati tutti quei compiti che richiedevano maggior manualità e precisione.

Questo avveniva non solo per questioni legate agli stereotipi di genere diffusi al tempo, ma in parte perché esse erano solitamente impiegate, anche nel contesto agricolo e rurale, nei lavori che richiedevano maggiore continuità e attenzione costante, rendendole dunque maggiormente qualificate.

Come nelle filandre, anche qui le condizioni di lavoro erano molto dure e le possibilità un di avanzamento di carriera completamente inesistenti⁵⁵.

Tra i maggiori rischi del lavoro nei cotonifici vi era l'elevata possibilità di contrarre malattie come ad esempio la tubercolosi, dovuto soprattutto agli ambienti altamente malsani e alla sottoalimentazione.

Come già affermato in precedenza la situazione all'interno delle fabbriche che si occupavano della lavorazione del tabacco le condizioni di lavoro erano molto diverse. Le politiche assistenziali nei confronti delle lavoratrici erano infatti nettamente sopra la media, tanto da ottenere nell'immaginario collettivo dell'epoca, la definizione di "aristocrazia operaia femminile".

⁵³ Le imprese cotoniere rappresentavano una grande opportunità di lavoro per le famiglie contadine, che vedevano in esse la possibilità di migliorare le proprie condizioni di vita nettamente peggiorate a seguito di svantaggiosi patti agrari. Inoltre le strategie paternalistiche del patronato tessile, unite al sostegno delle istituzioni religiose, che fornivano alle ragazze la possibilità di partecipare alla messa e al catechismo nel tempo libero, scalfirono la diffidenza della famiglie contadine nei confronti del lavoro femminile. Cfr. Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019

⁵⁴ La storica Nadia Maria Filippini all'interno del suo saggio "Cotonificio veneziano", analizza la nascita e la storia del Cotonificio veneziano, fondato dal barone Eugenio Cantoni nel 1882. All'interno del saggio, con il supporto di materiale fotografico viene raccontata la sofferenza e la fatica delle lavoratrici riportando alla luce una memoria collettiva che andava via via affievolendosi. Cfr. Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019

⁵⁵ A differenza delle colleghe, che potevano arrivare al massimo al ruolo di maestra, gli uomini all'interno dei cotonifici potevano ambire ad un avanzamento di carriera. Essi potevano infatti ricoprire i ruoli di sorveglianti, tecnici, capo tecnici ed in alcuni casi anche di vicedirettori. Cfr. Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019

Infatti *tabacchine* e *sigaraie* godevano di numerosi vantaggi salariali e di assistenza per le madri lavoratrici⁵⁶.

Alle difficoltà legate alle cattive condizioni di lavoro, alla scarsa igiene e agli stipendi estremamente ridotti, va unita anche l'opposizione da parte delle famiglie al lavoro femminile.

Non va dimenticato infatti che l'assunzione di operaie all'interno delle fabbriche era visto come uno scandalo da parte delle famiglie, soprattutto quelle contadine, le quali consideravano il lavoro delle donne fuori dall'ambiente domestico quasi al pari di un'offesa nei confronti della famiglia stessa.⁵⁷ Inoltre i datori di lavoro che decidevano di assumere donne all'interno delle loro fabbriche, in particolar modo in quelle con dipendenti appartenenti ad entrambi i sessi, dovevano far fronte a possibili liti tra gli operai, che vedevano nella presenza di donne all'interno dell'ambiente lavorativo un motivo di distrazione.

Gli imprenditori che decidevano di assumere donne all'interno della propria fabbrica andavano contro all'antica norma sociale dell'invisibilità del lavoro femminile: fin dall'antichità infatti si era cercato di relegare il lavoro femminile all'interno delle mura domestiche, portando quindi ad atteggiamenti di forte diffidenza nel momento in cui le donne nelle fabbriche aumentavano sempre di più.

Dagli anni Venti del Novecento, a causa dell'avvento del fascismo, questo aumento delle presenze femminili nelle fabbriche subì un drastico calo che durò fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale.

In vent'anni dal 1911 al 1931 la presenza femminile nel settore impiegatizio si era quintuplicata, nell'insegnamento vi erano 8 donne ogni 3 uomini, nei servizi domestici le donne erano quasi 8 volte gli uomini, e così di seguito. Restava invece immutato, cioè in nettissima minoranza, l'apporto femminile all'industria⁵⁸.

⁵⁶ All'interno delle fabbriche di tabacco un numero molto alto di donne erano coniugate. Questo dato rappresenta un'eccezione all'interno del panorama industriale italiano ed era dovuto appunto alle maggiori garanzie lavorative di cui le tabacchine godevano. Esse non venivano infatti licenziate al momento del matrimonio come avveniva nelle altre realtà operaie e avevano la possibilità di essere riassunte nel caso in cui avessero dovuto usufruire di periodi di assenza per dedicarsi alla famiglia. Le tabacchine ricevevano inoltre assegni al parto, potevano godere di un periodo di riposo retribuito della durata di 3-4 settimane dopo il parto, e avevano la possibilità di allattare durante l'orario lavorativo. Nonostante questi vantaggi, il tasso di mortalità infantile dei figli delle lavoratrici dell'industria del tabacco era il più alto a livello nazionale. Cfr. Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019

⁵⁷ Il lavoro femminile era infatti da sempre associato alla prostituzione. All'interno del manifesto scritto da Luisa Minguzzi nell'ottobre 1876 rivolto a tutte le operaie d'Italia, Minguzzi denunciava la prostituzione come simbolo della sofferenza femminile prodotta dall'iniquità di una società dove, non avendo pari possibilità lavorative rispetto ai colleghi uomini, l'unica possibilità per non soffrire la fame era quella di scegliere la via della prostituzione. Cfr. Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019

⁵⁸ Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

La sostanziale esclusione delle donne dall'ambiente operaio era apprezzato e scongiurato sia da parte del regime che voleva evitare che voleva evitare una socialità di stampo operaio e proletario, sia da parte della Chiesa, la quale trovava nel tema della difesa della famiglia il punto di massimo incontro con l'ideologia del regime⁵⁹.

Dagli anni Cinquanta in poi, grazie soprattutto alla spinta democratica dei partiti antifascisti, si è creato un circolo virtuoso positivo non solo per quanto riguarda il rilancio dei diritti politici delle donne italiane, andati sempre più ad attenuarsi durante il periodo fascista, ma soprattutto per quanto riguarda l'autonomia professionale delle donne⁶⁰.

La partecipazione delle donne italiane alla Resistenza rappresentò infatti non solo la possibilità di lottare per il proprio Paese ma anche il superamento di stereotipi ideologici e culturali fortemente radicati nella società e la possibilità di accedere non solo alla vita politica dell'Italia Repubblicana, ma anche a ruoli di responsabilità⁶¹.

Ma i cambiamenti che hanno travolto l'Italia negli anni Cinquanta coinvolsero l'intera società: dalla diffusione dell'automobile, alla nascita del turismo di massa, dall'arrivo dei primo elettrodomestici nelle case delle famiglie italiane, alla scoperta della pillola anticoncezionale.

Il boom economico del secondo dopoguerra ha portato però anche ad un aumento consistente dei salari maschili e questo, di conseguenza ha spinto molte donne a scegliere di lasciare il lavoro e dedicarsi alla cura della casa e della famiglia, causando un calo dell'occupazione femminile⁶².

Questo concetto è raccontato in maniera perfetta in un'inchiesta del 1959 realizzata da Ugo Zatterin e Giovanni Salvi, in collaborazione con la Rai, dal titolo *Una donna che lavora*⁶³.

In una delle otto puntate, dedicata alle braccianti dell'Italia Meridionale, vi è un dialogo molto interessante tra l'intervistatore e Anna, una giovane impiegata in una fabbrica di tabacco della provincia di Lecce.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Il raggiungimento di un'autonomia professionale e la partecipazione alla vita politica da parte delle donne, non sempre era ben vista dai membri e dai sostenitori dei partiti antifascisti, i quali in molti casi sostenevano anch'essi l'inadeguatezza delle donne all'interno delle proteste e della lotta operaia.

⁶¹ Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

⁶² Ivi.

⁶³ La prima puntata di *La donna che lavora* andò in onda il 25 marzo del 1959. L'inchiesta puntava ad analizzare la condizione femminile e l'evoluzione del suo ruolo sociale, politico ed economico nell'Italia del boom. L'occupazione femminile nelle varie parti d'Italia viene raccontata per mezzo di interviste alle lavoratrici stesse, le quali raccontano la loro esperienza in prima persona.

L'intervistatore alla ragazza alcune informazioni sul suo lavoro come ad esempio da quanto tempo lavora lì o se è fidanzata. Anna racconta che si sarebbe sposata nell'agosto di quello stesso anno, e che avrebbe raggiunto il suo futuro sposo a Milano dove lui lavorava come meccanico. Alla domanda "Senta, ma a Milano non farà la tabacchina?" Anna risponde "No no, starò a casa, a guidare la mia famiglia."

Questo breve scambio di battute rappresenta la sintesi perfetta di ciò che si stava verificando sempre più frequentemente in tutta la Penisola.

Nonostante questa tendenza sempre più diffusa, le giovani, non ancora in età da marito, erano donne lavoratrici impiegate in quasi tutti gli ambiti produttivi, ed è proprio su di loro che si basa la cultura del lavoro femminile:

E questa cultura porta le donne a rivendicare pubblicamente e ripetutamente il lavoro non solo come mezzo di sostentamento, secondo la visione tardo ottocentesca e primo novecentesca di matrice cattolico-paternalista, bensì come diritto in punto tale, poiché rappresenta per la lavoratrice la base di partenza per l'estensione della sfera dei diritti sociali, nonché per il miglioramento delle condizioni di vita in stretta connessione a quelle lavorative⁶⁴.

1.3 Processi di mutamento, de-industrializzazione e delocalizzazione nell'industria italiana.

Il tema della delocalizzazione⁶⁵ nell'industria italiana ha iniziato ad essere al centro dell'attenzione pubblica fin dai primi anni Novanta del Novecento, ed è legata principalmente ai profondi processi di cambiamento che si sono registrati in quel periodo nel panorama industriale e politico⁶⁶ italiano.

⁶⁴ Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

⁶⁵ Il termine delocalizzazione indica il trasferimento di alcuni processi produttivi o intere aziende in aree geografiche o paesi in cui è possibile ricavare vantaggi economici e produttivi, legati principalmente ai minori costi di produzione o ad incentivi derivanti da politiche economiche messe in atto dalle amministrazioni locali e governi nazionali. Spesso la delocalizzazione implica una frammentazione del processo produttivo delineando una frattura con il tradizionale impianto di produzione di derivazione fordista. In Italia questo fenomeno ha visto tra i suoi primi esempi la costruzione di stabilimenti FIAT prima in Unione Sovietica ed in seguito in Polonia. Cfr. Corò, Giancarlo, Grandinetti Roberto, *Strategie di delocalizzazione e processi evolutivi nei distretti industriali italiani*, in *L'Industria*, n.s., a. XX, n. 4, ottobre-dicembre 1999

⁶⁶ Con la fine della Prima Repubblica e i processi legati all'inchiesta Mani Pulite, in Italia, si diede inizio a quella che viene definita "stagolazione economica": l'economia italiana, che dal dopoguerra in poi era stata protagonista di una notevole crescita tanto che nel 1991 venne classificata dall'*Economist* come la quarta potenza economica mondiale, nel settembre del 1992 fu colpita da una crisi finanziaria che portò il paese in recessione economica per la prima volta dopo quasi vent'anni. La lira perse oltre il 30% del suo valore rispetto al dollaro americano, non rispettando più gli standard per far parte del Sistema Monetario Europeo e ponendo fine al periodo di rapida crescita economica che aveva contraddistinto l'Italia di quel periodo. La crisi economica e monetaria portò inevitabilmente ad una crisi a livello industriale, dando così inizio al fenomeno della delocalizzazione, che contraddistinguerà sempre più i decenni successivi. Cfr. Corò, Giancarlo, Grandinetti Roberto, *Strategie di delocalizzazione e processi evolutivi nei distretti industriali italiani*, in *L'Industria*, n.s., a. XX, n. 4, ottobre-dicembre 1999

Nel periodo tra il 1990 e il 1996 il fenomeno della delocalizzazione ha assunto ritmi sempre più sostenuti evidenziando un collegamento con l'aumento, in parallelo, dei fenomeni di export e assumendo una diffusione maggiore nelle aree del nord-est rispetto che nel resto d'Italia.

Fin da subito il fenomeno della delocalizzazione era destinato a crescere nel tempo e con l'introduzione dell'euro il processo ha subito un'ulteriore accelerazione.

Secondo Giancarlo Corò e Roberto Grandinetti il fenomeno della delocalizzazione non avrebbe intaccato la competitività della produzione sul territorio nazionale, in secondo luogo non ci sarebbero stati effetti negativi a livello occupazionale considerata l'elevata capacità di assorbimento dell'offerta di lavoro individuata in numerosi studi⁶⁷.

Questa prima analisi si rileverà essere non completamente corretta, infatti concentrando l'attenzione sui gruppi multinazionali, i quali si sono inseriti sempre più prepotentemente all'interno del panorama industriale italiano, si può evidenziare una sempre maggior modificazione del tessuto relazionale che tradizionalmente caratterizzava i distretti industriali in Italia. Questo mutamento in termini relazionali ha portato ad un notevole cambiamento anche a livello economico e sociale e di conseguenza ad un'evoluzione della modalità di gestione delle risorse umane. Con l'aumento della domanda di servizi e di infrastrutture è infatti necessaria una maggiore segmentazione in modo da soddisfare nuove esigenze, soprattutto legate alla sfera pubblica. Con l'introduzione all'interno del panorama industriale di questi nuovi agenti si è resa sempre più difficile l'auto-produzione delle risorse e delle conoscenze atte a mantenere una posizione competitiva all'interno del mercato e di conseguenza la corretta gestione delle risorse umane è diventata sempre più difficile⁶⁸.

Tra i principali problemi che la nuova organizzazione dei distretti industriali ha messo in luce una tra la più evidenti è la sempre maggiore difficoltà nel reperire materie prime e forniture primarie.

⁶⁷ Corò, Giancarlo, Grandinetti Roberto, *Strategie di delocalizzazione e processi evolutivi nei distretti industriali italiani*, in *L'Industria*, n.s. a. XX, n. 4, ottobre-dicembre 1999

⁶⁸ Ivi.

Questo ha spinto molti imprenditori a spostare interi settori⁶⁹ delle proprie aziende in altri paesi, costituendo in questo modo una diversa organizzazione dei distretti industriali limitando la rete relazionale che nel tempo era andata creandosi sul territorio⁷⁰.

Il decentramento di attività produttive al di fuori dei distretti industriali porta però ad un inevitabile decentramento delle conoscenze, generando nuovi punti di riferimento per la produzione. Molte imprese hanno infatti scelto di spostare alcune fasi della produzione in zone in cui è presente una forte tradizione artigiana, assicurando così non solo produzioni di maggiore qualità, ma anche la possibilità di creare un intreccio di competenze che con il passare del tempo sia in grado di estendere il presidio produttivo⁷¹.

Un altro elemento che dalla metà degli anni Novanta è andato a modificare il tessuto industriale italiano è l'acquisizione da parte delle grandi multinazionali delle manifatture locali presenti nei distretti industriali. Le multinazionali, nonostante mantengano la localizzazione all'interno dell'area originaria, tendono a ricollocare le funzioni di progettazione e ricerca nei propri centri specializzati, anziché mantenerle all'interno dell'azienda d'origine. In questo modo i sistemi locali di produzione si spostano sempre più verso una dimensione puramente manifatturiera, anche se di altissima qualità⁷².

Andando ad analizzare alcuni dati, si può affermare che l'occupazione all'interno delle grandi industrie, tra il 1980 ed il 1984, diminuì di circa il 20% rispetto agli anni precedenti, ed il declino continuò ad aumentare lungo tutto il corso degli anni Ottanta⁷³. Questo portò ad un notevole

⁶⁹ I settori che hanno subito una maggiore delocalizzazione sono stati principalmente quelli legati alle fasi di produzione più vicine alla materia prima e quelli che richiedono un lavoro più generico e meno specializzato a livello di conoscenza specifiche.

⁷⁰ Questo orientamento a de-localizzare solo le prime fasi della filiera produttiva all'estero da una parte è in linea con le politiche intraprese dai governi di molti paesi dell'est-Europa volte a disincentivare l'esportazione di materie prime grezze, favorendo l'esportazione di semilavorati, dall'altra avvantaggia le aziende italiane che possono così avvalersi di una manodopera a minor costo e allo stesso tempo di assicurarsi la possibilità di mantenere il marchio *Made in Italy*, garantito dal fatto che le fasi finali della produzione avvengono nei distretti industriali italiani. Cfr. Corò, Giancarlo, Grandinetti Roberto, *Strategie di delocalizzazione e processi evolutivi nei distretti industriali italiani*, in *L'Industria*, n.s, a. XX, n. 4, ottobre-dicembre 1999

⁷¹ Questo processo ha portato sempre più ad uno svuotamento del sistema produttivo locale, fino a giungere in alcuni casi alla definitiva scomparsa. Esiste però un esempio particolare è che ha invece assistito ad un processo inverso rispetto a quello della delocalizzazione. Si tratta del distretto tessile di Prato, noto per la presenza molto elevata di attività familiari avviate da immigrati cinesi che si occupano principalmente della fase di confezionamento. Cfr. Corò, Giancarlo, Grandinetti Roberto, *Strategie di delocalizzazione e processi evolutivi nei distretti industriali italiani*, in *L'Industria*, n.s, a. XX, n. 4, ottobre-dicembre 1999

⁷² Corò, Giancarlo, Grandinetti Roberto, *Strategie di delocalizzazione e processi evolutivi nei distretti industriali italiani*, in *L'Industria*, n.s, a. XX, n. 4, ottobre-dicembre 1999

⁷³ In Italia l'occupazione manifatturiera, nonostante una leggera diminuzione, mantenne un livello elevato rispetto alle altre industrie europee dello stesso tipo.

ridimensionamento del peso politico della classe operaia e di conseguenza alla perdita di quello slancio rivendicativo che l'aveva caratterizzata nei tre decenni precedenti.

1.3.1 Delocalizzazione e deindustrializzazione nel lavoro femminile

Gli anni Settanta hanno portato all'industria italiana un ulteriore ciclo di cambiamenti, i quali hanno portato ad un progressivo rallentamento del settore secondario e una diversa distribuzione degli stabilimenti industriali. Tra i principali fattori sfavorevoli, vi sono un ristagno del mercato del lavoro, un andamento produttivo altalenante, una sempre maggiore pressione inflazionistica, e di conseguenza, un aumento dei conflitti sulla base del reddito.

Sempre più spesso le attività produttive subiscono un decentramento, prima da nord verso sud⁷⁴ ed in seguito, soprattutto negli anni Novanta, verso paesi esteri, principalmente quelli dove il costo del lavoro era più contenuto in modo da poter comprimere il più possibile i costi⁷⁵.

Come nel resto dell'Europa occidentale, le fasi di produzione che maggiormente vengono delocalizzate sono quelle più manuali.

Anche il lavoro femminile, subì in maniera molto evidente i processi di mutamento che hanno colpito il settore industriale italiano.

L'industria tessile è stata una delle industrie che maggiormente è stata colpita dai processi di delocalizzazione, subendo la chiusura di molte fabbriche poste sul territorio nazionale a favore di riaperture nei paesi dell'Europa dell'Est, ma soprattutto dell'Asia, dove la manodopera tessile risultava nettamente più conveniente per le aziende rispetto al mantenere l'intera fase produttiva in Italia.

Il tasso di disoccupazione registrato tra il 1992 ed il 1994 raggiunse livelli mai visti sin dal periodo dell'immediato dopoguerra⁷⁶. La chiusura di molte fabbriche ha portato sempre più persone a cercare un impiego nel settore terziario, il quale riscontrò sempre più difficoltà di assorbimento della nuova offerta di lavoro, dando luogo ad un'impossibilità di travaso della forza lavoro da un settore all'altro.

⁷⁴ Fenomeno che vede le sue origini già negli anni Cinquanta.

⁷⁵ Le aziende italiane, grandi, medie ed in alcuni casi anche più piccole, sono state tra quelle che più uniformemente hanno adottato un approccio di tipo "Low cost seeking", fondato quindi sulla ricerca di un minor costo di manodopera possibile e sulle produzioni il cui valore aggiunto è minore, come il tessile e l'abbigliamento. Cfr. Corò, Giancarlo, Grandinetti Roberto, *Strategie di delocalizzazione e processi evolutivi nei distretti industriali italiani*, in *L'Industria*, n.s., a. XX, n. 4, ottobre-dicembre 1999

⁷⁶ Non si è stati in grado di attenuare e riassorbire questo fenomeno per tutto il corso degli anni Novanta.

A subire maggiormente le conseguenze di questa crisi furono i giovani e le donne: il tasso di occupazione maschile resta nettamente superiore a quello femminile durante tutti gli anni Novanta del Novecento, tanto che il tasso di disoccupazione delle lavoratrici risulta il doppio rispetto a quello degli uomini⁷⁷.

A che cos'era dovuto questo maggior tasso di disoccupazione nelle lavoratrici rispetto che nei lavoratori? Nonostante molte delle tradizionali discriminazioni riservate alle donne nel mondo del lavoro fossero in via di superamento⁷⁸, restano ancora molto presenti fenomeni di segregazione occupazionale⁷⁹. Inoltre un numero sempre elevato di donne decide di ricoprire il ruolo di casalinga e di occuparsi quindi della casa.

L'impatto che la delocalizzazione e la de-industrializzazione hanno avuto nell'occupazione femminile possono essere riassunte con la maggiore difficoltà rispetto ai colleghi uomini di riuscire a reinserirsi all'interno del mondo del lavoro, sia all'interno dello stesso settore secondario, sia all'interno del settore terziario, il quale come già detto presenta sempre più difficoltà di riassorbimento della forza lavoro in uscita dal settore terziario⁸⁰.

1.4 Le donne nel movimento operaio

La presenza delle donne all'interno dei movimenti operai in Italia fu molto significativa, soprattutto nel periodo tra gli anni '40 e '50 del Novecento.

Molto spesso all'interno della storiografia e delle testimonianze che analizzano la nascita e l'evoluzione del movimento operaio e delle sue lotte, il concetto di "classe" prevale ampiamente sul concetto di "genere": era il lavoratore, inteso come membro della classe operaia, ad essere messo al centro, indipendentemente dal fatto che esso fosse un uomo o una donna.

Questo spiega per quale motivo anche nelle lotte che hanno per protagoniste fabbriche a prevalenza femminile si tenda sempre ad utilizzare un genere maschile "neutro" per indicare il personale impiegato nelle fabbriche coinvolti nello sciopero.

⁷⁷ I dati riguardanti il tasso di disoccupazione variavano non solo tra Nord e Sud Italia, ma anche tra l'Italia ed il resto d'Europa, dove questi valori erano molto più bassi.

⁷⁸ L'accesso alla formazione superiore e alle professioni presentava molti meno ostacoli rispetto al passato, e a partire dagli anni Sessanta si è cercato sempre più di applicare il principio della parità salariale.

⁷⁹ Le maggiori difficoltà vengono riscontrate non solo nell'impossibilità di eliminare definitivamente la netta divisione tra lavori considerati maschili e lavori considerati femminili, ma anche, e soprattutto nella difficoltà delle donne di raggiungere ruoli gerarchici di rilievo all'interno del loro ambito lavorativo.

⁸⁰ Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 267-270

Da ciò potrebbe quindi nascere l'errata convinzione che la partecipazione femminile all'interno delle lotte sindacali fosse estremamente esigua se non addirittura inesistente.

La presenza delle lavoratrici all'interno delle lotte sindacali del movimento operaio in realtà assume una valenza che può essere definita "sovversiva": anch'esse infatti al pari dei loro colleghi uomini prendevano parte attivamente agli scioperi, alle manifestazioni e alle occupazioni di fabbrica.

A fornirci informazioni sulla portata effettiva della presenza femminile all'interno dei movimenti dei lavoratori è soprattutto la stampa periodica legata al movimento operaio italiano⁸¹, dove non è raro trovare sezioni create appositamente per dare informazioni sull'azione delle giovani all'interno della lotta operaia⁸².

Nonostante questa massiccia mobilitazione da parte delle lavoratrici, essa va comunque letta nell'ottica del binomio visibilità-invisibilità che da sempre ha caratterizzato il lavoro femminile.

Le donne infatti anche all'interno della stampa periodica del movimento operaio venivano rappresentate secondo stereotipi tradizionali di genere come quello di ritrarle anche durante le lotte sindacali con bambini tra le braccia rendendo così l'immagine della madre-lavoratrice predominante anche in questo contesto.

Questo tipo di caratterizzazione mette però in evidenza quella che rappresentava una delle principali problematiche che dovevano affrontare le madri lavoratrici che venivano licenziate: la difficoltà che esse avevano nel trovare un nuovo lavoro vista la loro condizione di madri. Esse di conseguenza erano inevitabilmente portate alla scelta obbligata tra maternità e lavoro, anche a discapito dell'economia e del benessere familiare.

Un esempio emblematico che riassume perfettamente il contesto in cui si muovevano le lavoratrici impegnate nelle lotte per le vertenze sindacali è quello della Bologna degli anni 50 del Novecento.

⁸¹Tra i periodici più diffusi nei primi anni del Novecento, si può annoverare sicuramente il settimanale polesano "La Lotta" il quale documentava utilizzando un linguaggio semplice e polemico le vicende politiche e sociali di uno dei territori rurali più arretrati d'Italia, che nel periodo intorno al 1920 divenne la provincia più rossa d'Italia, vista la conquista da parte del partito socialista di tutti e 63 i comuni della provincia. All'interno del settimanale vengono documentate tutte le lotte sia interne che esterne al partito, e le proteste sociali e la formazione delle leghe contadine. Tra i personaggi politici che operavano nel territorio in quel periodo vanno sicuramente citati Giacomo Matteotti, Nicola Badaloni, Emilio Zanella, ma anche Umberto Merlin, che insieme a Don Luigi Sturzo fu tra i fondatori del Partito Popolare, e la liberale famiglia Casalini.

⁸²All'interno di questi articoli venivano messe in evidenza le azioni di solidarietà nei confronti degli scioperanti compite da donne o dalle associazioni femminili di cui facevano parte. Veniva inoltre dato molto spazio ai congressi, alle conferenze e ai temi del dibattito femminile evidenziando come fosse diffusa all'epoca la tendenza a considerare l'azione operaia femminile come un elemento separato, complementare. Cfr. Impreti, Fiorella, *Lavoratrici e sindacaliste. Le leghe femminili in età liberale in Breve storia delle conquiste femminili nel lavoro e nella società*, Edizioni Unicopli, Milano, 2012

A Bologna infatti la presenza di donne all'interno delle fabbriche superava di gran lunga la media nazionale.

Nel febbraio del 1947 le lavoratrici bolognesi elaborarono la “Carta dei diritti delle lavoratrici”⁸³, un documento nel quale esse rivendicavano non soltanto il diritto al lavoro, ma anche il diritto ad un’adeguata retribuzione, a condizione di vita sane e dignitose, e il diritto alla tutela delle madri lavoratrici e dei loro figli.

L’attività di militanza delle donne bolognesi proseguì lungo tutto il corso degli anni 50, mettendo in atto anche numerosi di quelli che venivano definiti “scioperi al rovescio” o “scioperi bianchi”, ossia una tipologia di sciopero nei quali la fabbrica veniva occupata dai lavoratori i quali, per dimostrare che il lavoro di tutti era necessario per lo svolgimento del lavoro, mantenevano attiva la produzione⁸⁴.

Anche le donne, al pari dei colleghi uomini, furono vittime delle repressioni a seguito delle manifestazioni e degli scioperi. Questo però non fermava la massiccia adesione alle organizzazioni sindacali e la partecipazione ai congressi, dove le donne puntavano sempre più a far emergere le discussioni riguardanti i problemi femminili all’interno del contesto lavorativo⁸⁵.

Il contesto storico-sociale delle lavoratrici all’interno dei movimenti dei lavoratori affonda le sue radici già negli anni 60 dell’Ottocento, dove possiamo trovare le prime testimonianze di lavoratrici impegnate nelle lotte per il riconoscimento dei diritti di lavoratori e lavoratrici.

Secondo gli storici la nascita del proletariato industriale e del movimento operaio in Italia può essere associato a due differenti schemi interpretativi, da una parte infatti troviamo studiosi che sostengono che esso sia legato alle tradizionali forze politiche vicino al movimento operaio, le quali basavano il loro pensiero sull’arretratezza dell’industria e della borghesia italiana e sulla necessità che il movimento operaio diventasse il veicolo attraverso il quale si poteva giungere ad un superamento di questa arretratezza; dall’altra si sostiene invece che il proletariato industriale fosse già ampiamente sviluppato nell’ultimo ventennio dell’Ottocento e che esso fosse la larga parte

⁸³La Carta dei diritti delle lavoratrici fu solo il primo passo compiuto dalle donne bolognesi per tutelare il proprio lavoro: nel 1953, a seguito della Costituente della Donna Lavoratrice Bolognese, punto di svolta fondamentale per la rivendicazione dei diritti delle lavoratrici, venne approvata la Carta costitutiva della donna lavoratrice bolognese, nella quale si chiedevano il miglioramento delle condizioni di vita e di lavoro, una maggiore parità e una migliore fruizione dei diritti sociali. Cfr. Betti Eloisa, Giovannetti, Elisa, *Senza giusta causa: Le donne licenziate per rappresaglia politico-sindacale a Bologna negli anni '50*, Editrice Socialmente, Bologna, 2014

⁸⁴ Di questa tipologia di scioperi si parlerà in maniera più approfondita nel terzo capitolo in relazione al film “Giovanna” di Gillo Pontecorvo che racconta per l’appunto le vicende di un gruppo di operaie di un’azienda tessile di Prato, le quali dopo aver scoperto che molte di loro sarebbero presto state licenziate, decidono di occupare la fabbrica in cui lavorano mantenendo però attiva la produzione.

⁸⁵ Betti Eloisa, Giovannetti, Elisa, *Senza giusta causa: Le donne licenziate per rappresaglia politico-sindacale a Bologna negli anni '50*, Editrice Socialmente, Bologna, 2014, pp. 19-22

composto da donne e minori che, nonostante rappresentassero una manodopera scarsamente qualificata e poco politicizzata, operavano ampiamente nell'industria tessile.

Le prime organizzazioni operaie avevano lo scopo prima di tutto di sostenere i lavoratori che dovevano far fronte alla precarietà del lavoro e all'incertezza causata dall'assenza di sicurezza sociale, in secondo luogo dovevano fornire ai lavoratori luoghi adatti alla socialità, all'organizzazione del tempo libero ed in alcuni casi allo svolgimento di attività culturali e di alfabetizzazione.

A questo proposito, le società di mutuo soccorso rappresentano un valido punto di partenza per la nascita delle prime organizzazioni di tipo sindacale.

In questo primo periodo gli scioperi erano rari e nella maggior parte dei casi non avevano garanzia di successo per i lavoratori, vista la mancanza di organi riconosciuti che potessero discutere le richieste degli scioperanti. In alcuni casi gli scioperi si risolvevano con il licenziamento degli scioperanti.

Le società di mutuo soccorso assunsero la funzione di veri e propri organi sindacali nel momento in cui iniziarono a versare contributi agli scioperanti, iniziando inoltre ad operare per ottenere condizioni di lavoro migliori per i lavoratori⁸⁶.

In questo contesto si inserirono le prime leghe femminili, le quali rifacendosi ai principi del mazziniano, il quale le elevava al ruolo di educatrici dei cittadini, iniziarono ad inserirsi nella sfera pubblica. Momento fondamentale per l'integrazione delle donne all'interno del movimento operaio europeo è stata l'esperienza della Comune di Parigi⁸⁷ la quale, nonostante le numerose critiche raccolte, ha rappresentato un precedente per tutte le lavoratrici impiegate nei movimenti dei lavoratori.

Secondo una statistica, nel 1875, in Italia, erano presenti più di trecento società di mutuo soccorso femminili o a componente mista. Dopo il III Congresso regionale ligure infatti si stabilì che per ogni società maschile se ne costituisse una parallela⁸⁸.

⁸⁶ Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 212-215

⁸⁷ L'esperienza della Comune di Parigi rappresentò prima di tutto un momento di passaggio per il movimento operaio europeo, ed in secondo luogo per la componente femminile di esso, considerato che la partecipazione da parte delle lavoratrici fu molto elevata: uno dei momenti che più rappresentano questa forte presenza delle donne parigine è la costruzione da parte delle commercianti del mercato della città di una barricata lunga 200 metri. La Comune di Parigi portò all'elezione di una lavandaia come segretaria del circolo dei proletari, mentre cucitrici, sarte e orlatrici parteciparono in massa all'Unione femminile contribuendo alla cura dei feriti. Moltissime furono le donne che persero la vita durante i tumulti, e altrettante furono processate ed incarcerate. Cfr. Impreti, Fiorella, *Lavoratrici e sindacaliste. Le leghe femminili in età liberale* in *Breve storia delle conquiste femminili nel lavoro e nella società*, Edizioni Unicopli, Milano, 2012

⁸⁸ Impreti, Fiorella, *Lavoratrici e sindacaliste. Le leghe femminili in età liberale* in *Breve storia delle conquiste femminili nel lavoro e nella società*, Edizioni Unicopli, Milano, 2012, pp. 59-63

Nonostante le militanti fossero una minoranza, soprattutto a causa degli oneri organizzativi, dei continui passaggi alla clandestinità e del ruolo sociale che occupavano all'interno delle famiglie, queste organizzazioni rappresentavano una novità poiché davano la possibilità alle operaie di gestire in prima persona le loro associazioni.

Tra i nomi più noti di questo periodo troviamo quello di Violante Dall'Alpi, sarta quindicenne segretaria della sezione femminile di Bologna. Violante era figlia di Guglielmo Dall'Alpi, un tipografo internazionalista noto alle forze dell'ordine per le sue posizioni politiche.

La fondazione della sezione bolognese fu fondamentale per la nascita di iniziative simili anche in altre città italiane, prima fra tutte Firenze. È qui che si può trovare un primo esempio di come all'interno del movimento operaio si fosse da sempre posto l'accento più sull'appartenenza alla classe operaia che sul genere dei soggetti coinvolti. Infatti, il manifesto della sezione femminile bolognese si rivolgeva prima di tutto ai "compagni operai", e solo in seguito faceva riferimento alle lavoratrici, chiamate ad unirsi ai mariti ed ai fratelli nella lotta per "l'emancipazione della povera gente, dei diseredati e degli oppressi".⁸⁹

Un'altra importante figura di questo periodo per il movimento operaio femminile fu Luisa Minguzzi⁹⁰, la quale divenne segretaria della sezione femminile fiorentina nell'ottobre del 1876.

Nello stesso mese pubblicò all'interno rivista "La Plebe", un manifesto che si rivolgeva a tutte le operaie d'Italia, il quale aveva lo scopo di mettere in luce le reali esigenze delle operaie, le quali, secondo Minguzzi, erano quotidianamente sottoposte non solo ad uno sfruttamento materiale, ma anche morale all'interno dei contesti lavorativi. All'interno del manifesto si poneva un forte accento su come l'aumento del tasso di occupazione delle donne fosse la soluzione all'iniquità tra uomini e donne prodotta dalla società, proponendo un nuovo modello paritario di vita sentimentale.

Nonostante la determinazione di queste donne nel mantenere vive queste organizzazioni nonostante le forti repressioni da parte delle autorità, l'esperienza delle leghe femminili del primo socialismo

⁸⁹ Impreti, Fiorella, *Lavoratrici e sindacaliste. Le leghe femminili in età liberale in Breve storia delle conquiste femminili nel lavoro e nella società*, Edizioni Unicopli, Milano, 2012, pp. 59-63

⁹⁰ Luisa Minguzzi nacque a Ravenna nel 1852, da un'umile famiglia che fin da molto piccola la fece lavorare come sarta. Condivideva con il compagno e marito Francesco Pezzi la passione per la politica ed insieme militarono nella prima sezione internazionalista della città di Ravenna. Tra il 1872 e il 1874 si avvicinò al movimento anarchico, tanto da fondare il circolo anarchico femminile Louise Michel, la prima vera e propria aggregazione politica di donne della città. Nel 1874 si allontanò da Ravenna, dopo un fallimentare tentativo di insurrezione messo in atto dagli anarchici, e raggiunse il compagno in Svizzera, dove quest'ultimo si era rifugiato per sfuggire alla cattura. Tornarono in Italia intorno al 1875, ed insieme al dirigente anarchico Cafiero, si stabilirono a Firenze con un nuovo progetto rivoluzionario. È proprio a Firenze che Luisa Minguzzi iniziò ad occuparsi dei problemi delle lavoratrici. Cfr. Impreti, Fiorella, *Lavoratrici e sindacaliste. Le leghe femminili in età liberale in Breve storia delle conquiste femminili nel lavoro e nella società*, Edizioni Unicopli, Milano, 2012

libertario in Italia, vennero frenate in parte perché avevano perso negli anni la loro iniziale capacità di attrazione, in parte per la sempre maggior diffusione del socialismo scientifico e del marxismo⁹¹.

Le leghe femminili confluirono sempre più spesso all'interno di leghe miste, dove però, nonostante la maggior stabilità economica, le donne non ebbero più accesso alle cariche sociali e all'interno delle quali le loro rivendicazioni venivano relegate in coda ai memoriali, se non addirittura abbandonate⁹².

È stato però con l'avvento della repubblica che le donne iniziarono ad esercitare una vera e propria partecipazione politica, dando inizio alla prima generazione di militanti che si dedicò completamente alla vita politica. Molte di esse avevano già militato nei partiti prima dell'avvento del fascismo⁹³, il quali aveva messo un freno alla nascente partecipazione politica femminile, partecipazione che divenne però molto cospicua all'interno dei movimenti resistenziali.

Nonostante la partecipazione femminile alla vita politica fosse sempre meno marginale all'interno del contesto italiano, la storiografia ha mostrato come la politica del secondo dopoguerra fosse ancora caratterizzata da un'ostilità nei confronti delle donne che partecipavano attivamente alla vita dello stato, dovuta soprattutto dal rigido sistema giuridico e normativo che poneva le donne ad un livello di inferiorità.

La presenza femminile nella politica italiana degli anni '50 fu caratterizzata da un forte confronto tra le militanti dei due partiti che più rappresentavano lo scenario politico italiano del periodo, la Dc ed il Pci, che nonostante l'aperta contrapposizione su tutti i temi politici discussi, trovarono una convergenza sulle principali questioni riguardanti lo status delle donne nella società, soprattutto per quanto riguardava il tema del lavoro.

La mobilitazione delle militanti della prima fase repubblicana assunse un carattere altamente innovativo rispetto a quella esercitata dalle donne nei periodi precedenti, confrontandosi con la variegata realtà sociale italiana dovendo di fatto elaborare nuove strategie sia in ambito amministrativo che per quanto riguardava la divisione degli incarichi all'interno dei partiti.

Lo stretto legame con i partiti che caratterizzava la partecipazione politica femminile di questo periodo, ha diviso la storiografia: da una parte troviamo infatti alcune storiche che affermano come

⁹¹ Per un'analisi approfondita del contesto storico riguardante la nascita delle organizzazioni delle lavoratrici rimando al volume: *“Alle origini del movimento femminile in Italia (1848-1892)”* di Franca Pieroni Bortolotti, Einaudi, Torino, 1963

⁹² Impreti, Fiorella, *Lavoratrici e sindacaliste. Le leghe femminili in età liberale* in *Breve storia delle conquiste femminili nel lavoro e nella società*, Edizioni Unicopli, Milano, 2012, pp. 59-63

⁹³ Tra i nomi più noti troviamo Angela Maria Cingolani, prima nel Ppi e poi nella Dc, Angelina Merlin, nel Psi, Adele Bei, Rita Montagnana e Teresa Noce, tutte e tre nel Pci.

questa vicinanza ai partiti abbia avvicinato le cattoliche alla democrazia ed al femminismo, incoraggiando il rapporto dialettico con le militanti del Partito Comunista; dall'altra troviamo storiche le quali affermano come questo legame abbia omologato l'attività femminile nella politica ad un modello maschile, portando alla subordinazione delle istanze femminili ad altre priorità politiche, rallentando così il processo di cambiamento che si stava cercando di mettere in atto.

Quello che si può affermare con assoluta certezza è l'applicazione del modello femminile dominante alla partecipazione delle donne alla vita politica dei partiti, i quali tendevano a relegare le militanti a quegli ambiti che tradizionalmente erano destinati alle donne, come l'istruzione, l'assistenza e le politiche sociali e di genere. Un'unica eccezione la si può trovare nel caso delle politiche legate al mondo lavoro, dove considerata la forte presenza di donne lavoratrici, i partiti di massa cercavano di ricavare consensi delegando incarichi anche di discreta importanza alle donne⁹⁴.

All'interno del contesto bolognese dove la presenza delle donne all'interno dell'ambiente lavorativo era nettamente superiore alla media nazionale, l'agire politico delle donne aveva radici profonde all'interno di questa cultura del lavoro, portando le lavoratrici a partecipare attivamente alle lotte sociali e alla vita politica della città. Esse rivendicavano l'importanza del lavoro non solo come mezzo per il sostentamento della famiglia, ma anche come strumento per l'emancipazione sociale delle lavoratrici stesse, inserirono di conseguenza le loro lotte all'interno di un contesto politico di rivendicazione dei diritti.

La cultura del lavoro femminile formatasi nel bolognese prevalentemente nel mondo contadino (mezzadrile soprattutto), prese forma non solo grazie all'elevata partecipazione delle donne alla sfera produttiva. Essa si sostanziò anche grazie a quella cultura e tradizione del conflitto che affondava le sue radici nella stagione di forte conflittualità sociale e nel processo di auto-organizzazione delle masse contadine ed operaie di fine Ottocento- primo Novecento⁹⁵.

Esse operavano sia all'interno dei partiti politici, sia nelle organizzazioni sindacali, le quali non solo agivano per l'ottenimento di diritti e leggi a tutela del lavoro femminile, ma cercavano di elevare le richieste messe in atto ad un livello di spicco all'interno dell'azione dei partiti⁹⁶.

⁹⁴ Noce, Tiziana, *Una vita nel partito: fedeltà e autonomia*, in Mori, Maria Teresa, Pescarolo, Alessandra, Scattigno, Anna, Soldani, Simonetta, (a cura di), *Di generazione in generazione: Le italiane dall'Unità ad oggi*, Viella, Roma, 2014

⁹⁵ Betti Eloisa, Giovannetti, Elisa, *Senza giusta causa: Le donne licenziate per rappresaglia politico-sindacale a Bologna negli anni '50*, Editrice Socialmente, Bologna, 2014, p. 39-40

⁹⁶ Ibidem.

Quest'analisi può essere inserita all'interno di un discorso più ampio, legato al tema della sistematica rimozione del protagonismo femminile dalla sfera pubblica nel corso della storia. L'affermazione della soggettività politica femminile rappresenta un percorso in salita la cui centralità è stata restituita solo in quei periodi che possono essere definiti di frattura storica, come ad esempio sono stati gli anni '50 e '60 fino ad arrivare alle contestazioni giovanili⁹⁷.

⁹⁷ Noce, Tiziana, *Una vita nel partito: fedeltà e autonomia*, in Mori, Maria Teresa, Pescarolo, Alessandra, Scattigno, Anna, Soldani, Simonetta, (a cura di), *Di generazione in generazione: Le italiane dall'Unità ad oggi*, Viella, Roma, 2014

CAPITOLO 2

2. La rappresentazione del “Mito Operaio”

Il 28 dicembre del 1895 avvenne quello che può essere definito come il primo folgorante incontro tra il cinema e il mondo operaio: i fratelli Lumiere infatti dopo aver filmato attraverso la loro nuova invenzione il celebre ingresso del treno alla stazione de *La Ciotat*, scelsero di catturare gli operai al momento dell'uscita proprio dalle Officine Lumiere⁹⁸.

Il motivo di questa scelta non è del tutto chiaro, ma forse ad influire è stata la personale simpatia che i Lumiere provavano per gli operai. Sta di fatto che *La sortie de l'usine Lumiere*, con la sua sfilata di operaie con cappellini e gonne a campana ed operai con la bicicletta a mano, fu il filmato che aprì la prima proiezione a pagamento della storia del cinematografo⁹⁹.

Il lavoro e le classi operaie hanno quindi, da sempre affascinato i cineasti, nonostante con il passare del tempo siano emerse delle sostanziali difficoltà nel raccontare a pieno queste tematiche.

La rappresentazione dell'operaio come simbolo dell'industrializzazione e del lavoro di massa però inizierà a farsi spazio nella cinematografia dei maggiori Paesi industriali solo a partire dagli anni Venti del Novecento.

Tra i paesi che più di tutti hanno posto il tema della fabbrica al centro vi è sicuramente l'Unione Sovietica. L'intento dell'Urss di creare una classe operaia all'interno di un paese che fino a pochi decenni prima era principalmente legato al mondo rurale, ha portato un gran numero di intellettuali, scrittori, fotografi, pittori, attori e registi a dare sempre maggior rilevanza ai temi, all'estetica e alle simbologie del mondo operaio all'interno delle loro opere e produzioni.

Fin da subito la spinta creativa rivoluzionaria cerca di sfruttare al meglio le potenzialità creative del cinematografo, per rappresentare ed elaborare le necessità ideologiche e politiche del Paese anche grazie all'utilizzo del montaggio¹⁰⁰.

⁹⁸ Edison tra il 1893 ed il 1895 aveva effettuato esperimenti simili a quelli dei fratelli Lumiere, come ad esempio *Blacksmithing Scene*, realizzato nel 1893, nel quale è possibile vedere tre operai all'incudine intenti a forgiare il metallo incandescente, i quali si alternano ritmicamente allo svolgimento del lavoro. Cfr. Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010

⁹⁹ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 7

¹⁰⁰ Tra i maggiori creativi che si avvicinarono alla produzione cinematografica in questo periodo vi sono nomi quali Vladimir V. Majakovskij, Vsevolod E. Mejerchol'd e Lev V. Kulešov. Essi erano fortemente legati alla produzione di materiale visivo, letterario e teatrale e la loro produzione cinematografica puntava particolarmente a creare un'innovazione, una rottura con il passato ma soprattutto la ricerca di una nuova espressività artistica. Cfr. Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010

Le trasformazioni che si stavano diffondendo in tutta l'Unione Sovietica vennero testimoniate anche dalla produzione dei documentaristi che iniziarono a filmare anche all'interno delle fabbriche¹⁰¹.

Anche il resto d'Europa però vede una sempre più netta ridefinizione delle classi sociali, soprattutto per quanto riguarda il proletariato agricolo, in massa si sta spostando verso i centri urbani definendo sempre più la formazione di una vera e propria classe operaia.

Le principali città europee iniziano a vedere l'introduzione di tecnologie sempre nuove che portano alla creazione di nuovi agglomerati industriali¹⁰².

Nel periodo tra le due guerre, l'esperienza della Repubblica di Weimar ha contribuito in maniera contraddittoria ed innovativa non solo a livello politico, ma anche cinematografico tanto che in questo periodo si è sviluppato tutto il filone dell'avanguardia cinematografica tedesca da cui sono emersi registi come Walter Ruttmann, il quale fu in grado di documentare la Germania in un periodo di forte mutamento, accompagnando i suoi film con innovativi esperimenti musicali.

Nonostante ciò l'attenzione dell'industria cinematografica tedesca tra le due guerre mondiali è stata pressoché nulla, preferendosi di gran lunga le storie a sfondo contadino¹⁰³.

Concentrandosi invece su quel che accadeva negli Stati Uniti all'incirca nello stesso periodo, è possibile notare come esso fosse attraversato da differenti generi, uno su tutti la *slapstick comedy*, ma anche la più borghese *sophisticated comedy* ed il genere poliziesco. Il cinema americano si trovava infatti in un momento economico molto positivo, ma dopo il crollo di Wall Street dell'ottobre del 1929, anche il cinema, come tutti i maggiori settori produttivi del Paese furono colpiti da una profonda crisi.

Fu proprio a causa di questa crisi che anche il cinema americano iniziò ad occuparsi dei lavoratori, dei disoccupati e di tutti coloro che furono colpiti dalle problematiche legate al crollo economico, che essi siano nelle campagne o nelle città¹⁰⁴.

¹⁰¹ Tra essi emerge Dziga Vertov, in quale riesce nel compito non solo di trasmettere quello che si vede, ma anche di creare un linguaggio poetico attraverso le tecniche di montaggio.

¹⁰² La diffusione in Europa del fordismo, unito all'introduzione di nuove tecnologie all'interno delle fabbriche sono state ispirazione per molti registi dell'epoca. Il film che forse più di tutti rappresenta il simbolo delle trasformazioni di inizio Novecento è *Metropolis*. Il film, diretto da Fritz Lang ed uscito nel 1926, mette al centro del racconto il rapporto tra l'uomo e la macchina, tematiche che iniziava a diventare sempre più centrale. Cfr. Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010

¹⁰³ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 31

¹⁰⁴ Ivi, p. 38

Con l'introduzione del New Deal e il sostegno da parte del governo alle strutture capitalistiche andò sempre più ad accentuarsi quella logica individualista che ebbe come conseguenza lo schiacciamento dell'uomo, sempre più sopraffatto dal peso della produzione e del profitto.

Ed è proprio questo che *Tempi moderni* (1936) di Charlie Chaplin vuole denunciare allo spettatore, tanto che il film subì una forte censura¹⁰⁵ e venne osteggiato dalla critica cinematografica del tempo.

Nella pellicola di Chaplin la fabbrica viene disumanizzata e trasformata in un luogo privo di sentimenti dove lo sciopero viene condannato e represso dalle istituzioni¹⁰⁶.

Con la seconda guerra mondiale i film legati al lavoro e al mondo operaio sono passati ancora più in secondo piano rispetto ai decenni precedenti, ma con l'espansione economica iniziata subito dopo la fine della guerra e l'inizio di un'epoca di contestazione sociale, politica e culturale, porto anche il cinema ad essere coinvolto in questo processo di rinnovamento.

L'interesse dei cineasti viene catturato dagli scioperi, dalle manifestazioni e dalle occupazioni di fabbrica che proprio in quel periodo si diffusero in maniera esponenziale, documentando quindi l'attualità di un mondo in trasformazione che cercava di lasciarsi alle spalle gli orrori della guerra ricercando maggior libertà ed uguaglianza e criticando aspramente il patronato industriale sempre più legato agli ideali di una società capitalistica¹⁰⁷.

Gli anni Settanta sono stati attraversati da una crisi economica mondiale che ha portato ad un crollo della produzione industriale, la quale porterà, nel decennio successivo ad una riorganizzazione del lavoro, della produzione e delle strutture interne della classe operaia.

In tutti i contesti lavorativi in cui la classe operaia ha cercato di riprendere una gestione interna della fabbrica, tutti i tentativi sono stati repressi con la forza, eliminando ogni speranza per un possibile cambiamento¹⁰⁸.

Il cinema in questo periodo cerca di raccontare il disagio delle classi proletarie che man mano si trasforma sempre più in un vero e proprio disagio sociale dove l'assenza di certezze porta l'operaio a ritrovarsi solo davanti alla perdita del lavoro e all'incapacità di rientrare all'interno del mercato del lavoro.

¹⁰⁵ Il film di Charlie Chaplin venne condannato anche in Italia dal regime fascista.

¹⁰⁶ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 39

¹⁰⁷ Ivi, p. 99

¹⁰⁸ L'intervento di sindacati e partiti di sinistra è sostanzialmente inutile nel cercare di fermare la repressione ed i licenziamenti messi in atto dai nuovi apparati di controllo. Cfr. Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010

Le pellicole di questo periodo dunque, sono pellicole che raccontano questo nuovo cambiamento e il dilagante disagio di classe che ha caratterizzato gli anni Ottanta e Novanta del Novecento¹⁰⁹.

Tra i registi che più si sono interessati ai cambiamenti storici di questo periodo, iniziato con il liberalismo di stampo thatcheriano e reaganiano, vi è sicuramente Ken Loach, regista britannico che si fa portabandiera del cinema militante e resistenziale, realizzando pellicole che raccontano in maniera molto efficace il disagio, la rabbia e la frustrazione delle classi operaie inglesi davanti ad una sempre più difficile possibilità di conquista di condizioni di vita diverse.

Tra le pellicole di Loach più interessanti, vi sono *Uno sguardo, un sorriso* del 1981, *Riff Raff* del 1991, *Piovono pietre* del 1993 e *Paul, Mick e gli altri* del 2001¹¹⁰.

2.1 Cinema e Fatica

Il cinema si è sempre dimostrato particolarmente efficace nel rappresentare un tema complesso e dalle differenti sfaccettature come può essere quello della *Fatica*.

Il tema della fatica all'interno del cinema viene generalmente affrontato sotto tre differenti sfumature semantiche: Lavoro, forza e sofferenza. La fatica non è dunque sempre la stessa. Se si considera l'idea di fatica associata a quella di lavoro il riferimento primario a cui si deve questo binomio è sicuramente quello biblico:

“All'uomo disse: «Poiché hai ascoltato la voce di tua moglie e hai mangiato dell'albero, di cui ti avevo comandato: Non ne devi mangiare, maledetto sia il suolo per causa tua! Con dolore ne trarrai il cibo per tutti i giorni della tua vita. Spine e cardi produrrà per te e mangerai l'erba campestre. Con il sudore del tuo volto mangerai il pane; finché tornerai alla terra, perché da essa sei stato tratto: polvere tu sei e in polvere tornerai!¹¹¹».

Adamo ed Eva infatti hanno condannato l'umanità intera a sperimentare l'esperienza della fatica per aver mangiato dall'albero il frutto proibito.

¹⁰⁹ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, pp. 109-110

¹¹⁰ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, pp. 109-110

¹¹¹ Genesi, 3, 17-19

La fatica nei versi biblici viene accostata all'immagine del sudore sul volto. Questa particolare immagine viene utilizzata in maniera costante all'interno delle produzioni cinematografiche come simbolo della sofferenza e della fatica del lavoro¹¹².

Ma non è solo il sudore ad essere utilizzato nel cinema come simbolo di fatica. Se si prendono in considerazione i primi film, si può notare come il concetto di lavoro emerga inizialmente come "processo tecnico". Ad essere rappresentate sono infatti determinate azioni compiute attraverso l'utilizzo di utensili. La rappresentazione ha una forma grezza e con un grado di elaborazione ridotto. Si vede quindi il muratore, il fabbro, il falegname, il metallurgico accostati ai loro attrezzi: un badile, un mantice, una sega, un carrello. Le immagini in movimento sono costruite in modo da evocare direttamente il lavoro manuale¹¹³.

Fatica però non è soltanto quella del lavoro in sé, essa infatti può essere interpretata anche come la fatica di trovare e conservare un lavoro che permetta di vivere in maniera dignitosa.

La seconda sfumatura semantica con il quale il termine fatica è stato interpretato all'interno delle produzioni cinematografiche è quello che vede la fatica come rappresentazione della forza.

Nel cinema italiano sono presenti due figure che incarnano alla perfezione questo concetto: Maciste e Ercole. Essi rappresentano l'immagine perfetta dell'eroe forzuto, costantemente messo alla prova, e che dovevano trasmettere allo spettatore ideali di coraggio e di resistenza alle avversità in un periodo di crisi come fu quello della guerra o dell'inizio del boom economico.

Se le fatiche di Ercole rappresentano le prove che ogni uomo deve compiere lungo la sua vita, Maciste, con la sua forza, rappresenta la ricerca di un'armonia con il mondo¹¹⁴.

L'ultima sfumatura sotto cui il termine fatica è stato analizzato è l'interpretazione di fatica come sofferenza.

In questo caso non è più presente un personaggio che agisce, come nel caso del lavoro, o che si mette alla prova come nel caso della forza, ma un personaggio che è costretto a subire la situazione, spesso causata dall'ambiente in cui sono inseriti, andando incontro al proprio destino senza poter intervenire in alcun modo.

¹¹² Considerando il binomio tra lavoro e fatica all'interno del testo biblico, è chiaro come essi siano fondamentali per l'esistenza umana. La fatica però non è sempre sinonimo di punizione, essa è fondamentale per non rendere vane e svuotate di significato che le azioni quotidiane che l'essere umano compie e che lo aiutano a costruire il proprio futuro. Cfr. Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

¹¹³ Bertozzi, Marco, *Il sudore immaginario*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 44-51

¹¹⁴ Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

La vita risulta essere per questi personaggi intesa come una condanna, una punizione che devono sopportare. È spesso il cinema neorealista a dare questa interpretazione del termine fatica, i personaggi neorealisti sono infatti spesso sovrastati dall'ambiente che li circonda, dove sono costretti a subire le difficoltà della realtà come bloccati in loop senza fine¹¹⁵.

2.1.1 Dal lavoro nei campi al lavoro nelle fabbriche

“... le catene di montaggio adottate dalle fabbriche locali: la storia angosciata dei robusti giovanotti strappati alle fattorie con la prospettiva di più lautissimi guadagni, che dopo quattro o cinque anni di lavoro alle catene di montaggio diventano rottami umani con il sistema nervoso rovinato¹¹⁶.”

Fino agli anni Cinquanta del Novecento, il mondo contadino¹¹⁷ ha avuto ampio spazio all'interno delle produzioni cinematografiche tanto che spesso, il bracciantato veniva rappresentato nel cinema come classe. Il motivo principale di questa scelta è che il lavoro nei campi rappresentava ancora in molti paesi la principale fonte d'impiego per la popolazione¹¹⁸.

Sin dall'antichità il lavoro dell'uomo è stato prevalentemente indirizzato al lavoro agricolo come pratica etica, non concentrandosi quindi esclusivamente sulla coltivazione della terra, ma anche sul custodirla come dono dall'inestimabile ricchezza¹¹⁹.

Nel cinema italiano tra gli anni Trenta e Quaranta il lavoro rurale è ancora fortemente predominante all'interno della cinematografia.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Charlie Chaplin a proposito della genesi di *Tempi Moderni*, 1936

¹¹⁷ Con l'introduzione del New Deal di Franklin Delano Roosevelt si cercò di risolvere la profonda crisi a livello di capitale che aveva colpito l'economia americana. Roosevelt cercò di risanare e ridisegnare tutti i settori economici del Paese, da quello agricolo a quello industriale, finanziando direttamente i capitalisti. Questo portò però ad un accentuarsi delle differenze tra le classi sociali che fu problematico soprattutto per le classi più povere.

¹¹⁸ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 8

¹¹⁹ Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

Prendendo come esempio il mondo rurale raccontato nel film del 1931 *Terra madre* di Alessandro Blasetti¹²⁰, è possibile notare come l'immaginario sia ancora fortemente legato all'idea che fascismo e le sue politiche che miravano ad incrementare la produzione agricola, aveva creato intorno all'agricoltura e alla vita rurale¹²¹.

“Terra madre” idealizza in maniera più moralistica che politica la vita rurale che viene dipinta come il modo per scappare e salvarsi dalla corrotta civiltà urbana, contrapposta quindi all'idillio delle campagne che regalano purezza e rinnovamento sia a livello fisico che a livello spirituale¹²².

Il lavoro nei campi, il lavoro della terra, ha sempre rappresentato all'interno dei film proprio questo, una sorta di ritorno alle origini, alle proprie radici, un rinnovamento di se lontano dalle fabbriche e dal rumore dei macchinari accesi, dove la quiete ed il silenzio sono protagonisti e dove tutta la fatica e le le difficoltà di lavorare la terra risultano attenuate.

2.2 La fabbrica come set cinematografico

Lungo tutto il XX secolo la fabbrica ha rappresentato il simbolo del lavoro e dell'aggregazione operaia. All'interno della fabbrica è nata e si è evoluta la coscienza di classe, creando all'interno dei grandi stabilimenti industriali non solo una cultura operaia, ma anche una struttura di valori complessa ed organizzata.

La fabbrica è spesso stata interpretata e rappresentata, soprattutto nella fase post-fordista come una sorta di oggetto estetico, simbolo della configurazione dei rapporti sociali ed economici¹²³.

La fabbrica è caratterizzata da una particolare ritualità, simbologia e insieme di colori che vengono portati avanti dalla collettività operaia.

¹²⁰ Alessandro Blasetti è stato uno dei maggiori esponenti del cinema di propaganda fascista. Quando iniziò a lavorare come regista, la sua preparazione tecnica era quasi del tutto inesistente, ma nonostante ciò dimostrò un talento naturale. Tra i suoi lavori più celebri va citato sicuramente il suo film d'esordio in cui raccontava ed esaltava gli interventi di bonifica del regime fascista, ed un film che racconta le vicende che hanno portato alla marcia su Roma. Verso la metà degli anni Trenta la sua produzione venne criticata dal regime fascista poiché, “Vecchia guardia” il fil che gli era stato commissionato era privo di trionfalismo. Dovette quindi realizzare un ulteriore pellicola che, come affermato dallo stesso regista, nacque come compromesso con il governo. Fu inoltre uno dei primi, agli inizi degli anni trenta a sperimentare il sonoro in Italia. Cfr. Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

¹²¹ Il film tenta principalmente di evidenziare come il proletariato terriero abbia l'obbligo di prendersi cura della proprietà e della terra, e non abbandonarla preferendole la vita di città. Nonostante il concetto possa sembrare espresso in modo semplice grossolano, è legata ad un'idea d'Italia simile a quella del periodo Giolittiano.

¹²² Argentieri, Mino, *I mille lavori del cinema italiano*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 69-87

¹²³ Chiesa, Guido, *Fabbriche dismesse, spazi incogniti*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 229-231

Lo spazio della fabbrica di conseguenza, inizia ad essere definito attraverso determinate scelte stilistiche volte a farlo emergere come topografia.

L'unione tra azione e luogo diventa fondamentale tanto che lo spazio scenico viene sempre più definito e messo a fuoco. È a questo punto che personaggi ed ambiente in cui sono inseriti, i lavoratori e la fabbrica, iniziano realmente ad interagire tra loro¹²⁴.

Già nei film dei fratelli Lumiere era possibile notare come il realismo si concentra su zone precise della città, le quali rappresentano la nuova modernità urbana, che si contrappone alla città del passato.

I nuovi quartieri urbani ed industriali, che vanno sempre più sviluppandosi in quelli che erano gli antichi sobborghi intorno a Parigi, mantengono intatta la rigogliosa natura che da sempre li caratterizzava.

Ad essa andarono ad aggiungersi i nuovi elementi della cultura industriale come le ciminiere fumanti, quartieri sempre più popolati e ovviamente le fabbriche¹²⁵.

Nonostante come in precedenza affermato il soggetto fabbrica sia presente nel cinema fino dai suoi albori, per un lungo periodo non è stato preso in considerazione come spazio cinematografico da altri autori. Infatti, perché la fabbrica tornasse ad essere il soggetto al centro dell'attenzione politica, intellettuale ed artistica, si è dovuto attendere la Rivoluzione Russa e di conseguenza lo sviluppo del cinema sovietico¹²⁶.

Il primo vero declino dei grandi poli industriali intesi come luogo di aggregazione operaia è avvenuto con il passaggio dal fordismo al post-fordismo. Essi si trasformano da simbolo di collettività a simbolo di un'identità singola perdendo così il loro valore politico e culturale¹²⁷.

¹²⁴Argentieri, Mino, *I mille lavori del cinema italiano*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 69-87

¹²⁵ Questi nuovi paradigmi non sono visibili solo nel cinema, ma anche nella pittura. I colori utilizzati da Kandinsky in opere come *Vor der Stadt* del 1908 rappresentano perfettamente l'armonia fra attività umana e natura. Un altro celebre esempio potrebbe essere *Officine a Porta Romana* di Umberto Boccioni, dove natura, fabbrica e presenza umana si mescolano in armonia. Cfr. Argentieri, Mino, *I mille lavori del cinema italiano*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000

¹²⁶ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 7

¹²⁷ Tutti i grandi poli industriali italiani iniziano a subire una trasformazione che, nella maggior parte dei casi, muta totalmente la loro natura: Porto Marghera viene bonificata e il Lingotto di Torino diviene un museo. L'esempio più esplicativo è però quello della Bicocca, la quale viene trasformata in un centro congressuale ed uno spazio espositivo. Da luogo di produzione materiale diviene luogo di produzione immateriale, un luogo di produzione di idee, cultura e tecnologia. La Bicocca non è solo il simbolo della Milano post-industriale, ma rappresenta la perdita della centralità operaia e dei suoi riti di appartenenza collettiva. Cfr. Argentieri, Mino, *I mille lavori del cinema italiano*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000

Il post-fordismo sostituisce tutti quei processi che nel corso del Novecento hanno creato una forma di convivenza all'interno delle fabbriche diffondendo sempre più un senso di spaesamento all'interno delle classi lavoratrici che vanno sempre più verso una perdita dei valori e delle ideologie politiche che fino ad all'ora le avevano caratterizzate.

Gli operai sentono sempre più il distacco dal senso di comunità che va sempre meno creandosi all'interno degli spazi di produzione.¹²⁸

Il cambiamento della percezione dello spazio della fabbrica avviene anche all'interno della rappresentazione cinematografica.

Il nucleo centrale della coscienza di classe sta andando sempre più diluendosi e di conseguenza tutto l'immaginario simbolico che si era costruito intorno all'idea della grande fabbrica e della collettività operaia, la sua cultura, le ideologie, i riferimenti simbolici, iniziò pian piano a scomparire¹²⁹.

Sul finire degli anni Ottanta questo processo è sempre più evidente tanto che la entra lite operaia ed il conflitto di classe passano sempre più in secondo piano.

C'è però agli inizi degli anni 90 un film che utilizza lo spazio della fabbrica con una modalità completamente differente rispetto a ciò che era stato fatto prima.

In *Dancer in the dark* di Lars Von Tier la fabbrica viene utilizzata quasi come se fosse uno spazio teatrale, un palcoscenico in cui vengono inserite le drammatiche vicende in cui è coinvolta la protagonista, attenuate come nei più tradizionali musical teatrali dalle coreografie e dalla musica.

La fabbrica dunque può essere letta come teatro del lavoro ma non solo, in molti casi essa rappresenta il teatro del non-lavoro, un luogo deserto ed abbandonato al cui interno riecheggiano i simboli, i gesti e la memoria di un lavoro che un tempo era protagonista di questi spazi.

2.2.1 Lo spazio della fabbrica nel cinema italiano

Lungo tutti gli anni Cinquanta, a causa di una censura amministrativa e di mercato, i film italiani realizzati all'interno delle fabbriche divennero sempre meno, fino quasi a sparire del tutto.¹³⁰

Ma se le rappresentazioni della fabbrica come luogo fisico risultano ridotte, Vi sono innumerevoli modi per interpretare la fabbrica, e spesso il cinema italiano ha raccontato gli spazi di lavoro per

¹²⁸ Como, Eliana, *Paesaggi di fabbrica*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 118-129

¹²⁹ Ivi.

¹³⁰ Argentieri, Mino, *I mille lavori del cinema italiano*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 69-87

mezzo dei personaggi che l'abitavano, che siano essi caratterizzati da una banalità spesso meschina e popolare come alcuni personaggi di Monicelli e Peltri o affascinati e bizzarri come il Mimì "intelligente, metallurgico e comunista" raccontato da Lina Wertmüller in *Mimì metallurgico ferito nell'onore*¹³¹.

La fabbrica nei film, come del resto accade nella realtà, esce dall'ambiente lavorativo ed entra nella quotidianità delle persone che al suo interno ci lavorano. Essa entra nell'estetica delle case e nel modo di crescere i figli.

Spesso a delineare i confini dello spazio di lavoro è la nostalgia provata dagli operai in mancanza di esso. Il sentimento di nostalgia nei confronti della fabbrica va però anche a delineare l'alienazione che essa provoca negli operai che tutti i giorni la vivono.

Un esempio su tutti è il Mitilina di *La classe operaia va in Paradiso*. Mitilina nel suo desiderio di vivere una vita fuori dalla fabbrica si ritrova incastrato in una sorta di circolo vizioso di memoria e nostalgia che lo portano a lasciare che l'alienazione prenda il sopravvento tanto da finire in manicomio¹³².

Il cinema, trovando difficoltà ad attraversare i cancelli della fabbrica è riuscito ad entrarvi in altri modi, tramite la vita e la quotidianità di chi dentro la fabbrica ci lavora.

Negli ultimi cinquant'anni dunque la fabbrica ed il lavoro operaio hanno raramente occupato una posizione di rilievo nella produzione cinematografica italiana.

Il cinema infatti più che raccontare il lavoro ha raccontato tutto quello che sta intorno ad esso, denunciando principalmente quello che sta all'esterno della fabbrica dalle manifestazioni alle relazioni familiari, dalle problematiche legate al territorio alle migrazioni.

Se l'organizzazione e la creazione della coscienza operaia avvengono all'interno della fabbrica, la sua rappresentazione avviene invece all'esterno, avviene per le strade e nei cortei¹³³.

Nonostante i documentari realizzati sul lavoro di fabbrica siano un numero superiore rispetto ai film di finzione, anch'essi rientrano in una certa misura in questa logica, dove le immagini di fabbrica, dei macchinari e del lavoro si mischiano con il territorio e con le vite degli operai.

¹³¹ Mimì rappresenta la sintesi perfetta del tentativo del cinema di raccontare il lavoro attraverso i suoi personaggi. Mimì infatti è un operaio siciliano, con un complesso rapporto con la politica, cerca lavoro al nord dove assiste alla morte di un suo collega a causa di una caduta da un'impalcatura. Tutti gli elementi che il cinema utilizza per raccontare il lavoro nei film di questo periodo. Cfr. Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

¹³² Como, Eliana, *Paesaggi di fabbrica*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 118-129

¹³³ Ibidem.

Se si considera quanto detto in precedenza è interessante notare quanto sia stato più complesso mostrare le macchine e gli operai al lavoro rispetto alle proteste dovute allo sfruttamento e alle precarie condizioni di lavoro.

Il cinema evitando di raccontare il lavoro ha dunque raccontato il rapporto tra l'esterno e l'interno del mondo di fabbrica, incentrando l'attenzione ciò che la fabbrica lascia a chi la vive più che sulla fabbrica stessa¹³⁴.

2.3 Lavoro visibile o invisibile

Nonostante il lavoro sia parte integrante dell'esperienza umana, non sempre l'industria cinematografica¹³⁵ è stata dello stesso avviso. Il tema del lavoro è stato spesso messo in secondo piano rispetto ad altre tematiche all'interno della produzione culturale.

Ne consegue che non sempre la cinematografia dei Paesi industrializzati ha fatto la scelta di utilizzare il lavoro nelle fabbriche come soggetto principale della propria produzione.

Le motivazioni per cui questo argomento viene ritenuto poco attraente possono essere diverse.

Da una parte infatti può essere dovuto ad un pregiudizio, dall'altro non è insolito infatti che si tenda a privilegiare altri generi che più si avvicinano ad un differente modello di evasione, estetica e sperimentazione, perché si ritiene che chiunque abbia passato una pesante giornata lavorativa possa non provare interesse nell'assistere alla proiezione di un film che gli ricorda le difficoltà del lavoro.

Questo porta a relegare la tematica del lavoro e delle sue problematiche ad un numero ristretto di pellicole considerate più impegnative¹³⁶.

La produzione di pellicole cinematografiche è infatti controllata da società di capitale che hanno come obiettivo la creazione di profitto, dunque secondo il loro punto di vista, la realizzazione di film che vanno a toccare tematiche legate al lavoro, lo sciopero e le differenze di classe potrebbe risultare controproducente nei loro confronti, andando ad istaurare nella mente dei lavoratori-

¹³⁴ Como, Eliana, *Paesaggi di fabbrica*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 118-129

¹³⁵ Questo vale in realtà per la maggior parte dei media, quindi, ad esempio anche libri, canzoni fumetti.

¹³⁶ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 8

spettatori “strane idee¹³⁷”. Dunque è per questo motivo che si è sempre cercato di puntare al cinema come forma di “evasione controllata”, che potesse aiutare a non pensare alle fatiche e ai problemi del lavoro creando un momento di svago¹³⁸.

Questo di certo non ha impedito a molti registi di parlare di lavoro, ma ha reso più difficile l’affrontare questa tematica senza doversi confrontare con l’opinione pubblica e la censura.

Secondo il regista e critico cinematografico francese Jean-Louis Comolli il cinema ha sempre cercato di nascondere il lavoro, non solo per quanto riguarda la rappresentazione di esso, ma anche per quanto riguarda il nascondere il lavoro che c’è dietro la realizzazione di un film. Secondo Comolli il cinema attraverso un processo riflessivo ha fatto uso di alcuni escamotage¹³⁹ in modo da creare una cornice che occulti il processo di produzione cancellando allo stesso tempo le tracce del lavoro dell’artista.

Il lavoro, grazie ad una sorta di manipolazione viene eluso e come in un gioco di prestigio viene nascosto allo sguardo dello spettatore.

E così grazie ad una serie di artifici e giochi di prestigio gli operai e le macchine da presa scompaiono, lasciando in scena solo l’illusione¹⁴⁰

Il mondo dello spettacolo sembra dunque voler celare in modo in cui è creato, nascondendo la fatica e gli sforzi che l’hanno fabbricato¹⁴¹.

Un esempio che esprime questo concetto alla perfezione è la commedia musicale dove la fatica a cui sono sottoposti gli attori per metterla in scena viene quasi completamente nascosta dalla spensieratezza della musica dei costumi e delle coreografie¹⁴².

¹³⁷ Il cinema doveva essere utilizzato come per distrarre il corpo proletario ed aiutarlo ad evadere da una realtà per nulla esaltante. È interessante notare che ai tempi della prima proiezione erano passati circa vent’anni dallo smantellamento della Comune di Parigi e sarebbero dovuti passarne altri venti circa prima dalla rivoluzione d’ottobre, questo inserisce la nascita del cinema in un momento quasi di stallo della lotta operaia. Cfr. Comolli, Jean-Louis, *Il lavoro stanca la lotta fa paura*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000

¹³⁸ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 8

¹³⁹ Termine utilizzato anche da Karl Marx per riferirsi al lavoro di Stimer.

¹⁴⁰ Comolli, Jean-Louis, *Il lavoro stanca la lotta fa paura*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 27-38

¹⁴¹ Comolli fa notare come, a differenza dell’ambito sportivo dove è ritenuto accettabile, anzi è richiesto agli sportivi di mostrare la fatica e il prezzo pagato per i loro successi, nel mondo dello spettacolo, che sia esso il cinema, il teatro o il circo, sia fondamentale celare la fatica quasi come se tutto dovesse apparire semplice agli occhi dello spettatore. L’attore, qualunque cosa accada deve fingere di non far fatica. Cfr. Como, Eliana, *Paesaggi di fabbrica*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 118-129

¹⁴² Questo processo avviene anche in quei casi in cui la commedia musicale racconta delle proprie condizioni, della fase di produzione e del lavoro che c’è dietro la creazione di un musical. *Cantando sotto la pioggia* ne è un esempio.

Comolli continua:

Questo solo esempio ci permette di capire l'infelice sorte riservata al lavoro nella grande maggioranza dei film di finzione e come la parte di cinema sostenuta dall'industria dello spettacolo sia poco attratta dalla rappresentazione del lavoro, giudicata infatti troppo faticosa, poco lusinghiera, poco stimolante, in grado solo di aggiungere fatica alla fatica e infine gravata da troppi pericoli (economici e politici)¹⁴³.

Il cinema cerca dunque di eliminare la fatica, ritenuta per l'appunto poco lusinghiera e stimolante, poiché pone lo spettatore davanti alla realtà, eliminando la patina di magia ed illusione che costituisce buona parte del cinema di finzione.

Anche se nel cinema documentario questo processo risulta molto più attenuato rispetto al cinema di finzione anch'esso non è completamente estraneo alle difficoltà di rappresentare il lavoro, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione dell'alienazione e dello sfruttamento.

I rapporti di forza tra operai e datori di lavoro, lo sfruttamento, l'organizzazione di classe rappresentano situazioni e tematiche difficilmente filmabili, e probabilmente proprio per questo motivo che la maggior parte della produzione documentaria sul mondo operaio ha preferito incentrarsi sulle lotte sociali e sul scioperi piuttosto che sulla creazione di lavoro vero e propria.

Raccontando le lotte operaie infatti risulta molto più semplice denunciare le oppressioni e le violenze rispetto che filmare le stesse, poiché i timori per la censura vengono mediati all'interno del film dalle voci degli operai.

A differenza delle situazioni lavorative, il rapporto cinematografico, per quanta violenza eserciti sul soggetto filmato, è sempre più o meno ludico – gioco della verità, gioco dei cambiamenti – e quindi latore di autonomia, di resistenza, di libertà, di scelta soggettiva. Posso sempre rifiutare di recitare (giocare) in un film documentario¹⁴⁴.

Esistono però situazioni in cui il lavoro viene effettivamente filmato, ed in questi casi il cineasta è costretto a limitarsi a rappresentare esclusivamente ciò che risulta normale agli occhi dello spettatore: i gesti e le macchine¹⁴⁵.

¹⁴³ Comolli, Jean-Louis, *Il lavoro stanca la lotta fa paura*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 27-38

¹⁴⁴ Comolli, Jean-Louis, *Il lavoro stanca la lotta fa paura*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 27-38

¹⁴⁵ Ibidem.

Il rapporto tra uomo e macchina è un binomio che ha interessato i registi fin dagli albori del cinema, molti dei primi film che hanno raccontato il lavoro avevano come centro proprio questa tematica, uno su tutti *Metropolis*.

Metropolis, film del 1926 diretto da Fritz Lang è una produzione senza dubbio innovativa, futurista e dai tratti simbolici molto marcati. A tratti è presente un legame molto forte con l'Espressionismo europeo, superato però dei virtuosismi tecnici del regista il quale utilizza le luci e gli spazi in maniera innovativa.

La simbologia predominante utilizzata da Lang all'interno del film è quella del rapporto tra l'uomo-operaio messo in contrapposizione con robot e padroni. Questa lotta costante non è però destinata a creare una rottura tra le classi contrapposte, ma lancia, al contrario, un messaggio di conciliazione tra le parti coinvolte¹⁴⁶.

In conclusione, secondo Comolli la natura dell'avversione del cinema nei confronti della rappresentazione del lavoro assume diversi volti, da una parte vi è infatti la natura di forma d'intrattenimento che il cinema ha fin dalle sue origini, dall'altra la difficoltà del cinema di la durezza del lavoro e la fatica che ne consegue:

Mi pare che la tendenza del cinema sia di attenuare la durata e la violenza del lavoro obbligato. Per obbligare la macchina cinematografica a confrontare la propria violenza con la violenza del lavoro obbligato, il cineasta dovrebbe procedere in controtendenza. Cioè non accelerare quel che ha una sua durata, non scorciare quanto invece ha un suo sviluppo, non sottoporre a ellissi quanto invece procede per evoluzione, non abbellire quel che di bellezza non ne ha, non contare sui piccoli miracoli meccanici per dare grazia alla pesantezza delle macchine. Fare, insomma, il contrario di quel che il cinema sa e ama fare¹⁴⁷.

2.4 Lavoro e classe operaia nel cinema italiano

La rappresentazione del lavoro all'interno della cinematografia di un Paese definiscono lo stato in cui si trova il Paese stesso, le sue crisi e le rivincite che riesce ad ottenere, fornendo una sorta di radiografia più o meno ottimistica dello stato della sua società. Raccontare il mondo del lavoro, nonostante esso rappresenti una tematica conflittuale, permette di avere un'analisi piuttosto dettagliata dell'esistenza umana e del suo rapporto con ciò che la circonda¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 29

¹⁴⁷ Comolli, Jean-Louis, *Il lavoro stanca la lotta fa paura*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 27-38

¹⁴⁸ Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

Nella produzione cinematografica italiana il tema del lavoro è stato spesso affrontato in maniera poco organica ed approfondita. Di conseguenza, nonostante vi siano un numero considerevole di pellicole cinematografiche che affrontano le tematiche del lavoro e della vita di fabbrica, non è sempre possibile reperibile un numero adeguato di film per stilare una campionatura attendibile e completa.

Nonostante ciò sono presenti all'interno della cinematografia italiana del Novecento alcuni celebri esempi che hanno raccontato il mondo industriale italiano¹⁴⁹.

Durante il periodo fascista erano molto diffusi all'interno dei film rimandi ad un'innografia fortemente nazionalista che spesso veniva legata alla gestualità e alla manualità del lavoro nelle officine e nelle campagne¹⁵⁰.

All'interno del cinema di finzione la tematica del lavoro però era quasi del tutto messa in secondo piano. Ci sono alcuni film, come ad esempio *Acciaio*¹⁵¹ (1933), di Walter Ruttmann dove il lavoro e la fabbrica occupano una parte predominante della pellicola. Il film, ambientato all'interno delle acciaierie di Terni, mette in risalto innanzitutto un conflitto psicologico, ma esalta fortemente lo spazio della fabbrica.

Si pensi, a questo proposito ad *Acciaio*, rarissimo caso di film d'ambiente industriale nel periodo fascista, dal quale emerge per più d'un verso la volontà di celebrare il trionfo, comunque, della famiglia anche tra uomini e donne dell'ambiente della fabbrica¹⁵².

¹⁴⁹ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 9

¹⁵⁰ Durante il periodo fascista i soggetti popolari che spesso erano tipici del movimento operaio e socialista sono stati riadattati per diventare figure ornamentali riempiti di significati retorici: le pareti esterne degli edifici pubblici, i dipinti e le sculture all'interno degli uffici, presentavano tutti un gran numero di raffigurazioni legate a figure dal fisico massiccio, con particolare attenzione alla fisicità dei lavoratori manuali quali fabbri, metalmeccanici, minatori e contadini, e con lo sguardo puntato verso un futuro che si presumeva radioso. Cfr. Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014

¹⁵¹ Il film *Acciaio*, del 1933 diretto da Walter Ruttmann, racconta di Mario e Pietro, due operai delle acciaierie di Terni. I due operai sono entrambi innamorati della stessa ragazza, Gina. Dopo la morte di Pietro a causa di un incidente sul lavoro, tutti i compagni iniziano a sospettare ed accusare Mario, che per gelosia avrebbe ucciso Pietro. Questo però non era vero, e inizierà per Mario un forte periodo di crisi da cui riuscirà ad uscire solo grazie a Gina. Questo film, inizialmente commissionato da Mussolini a Pirandello, fu rifiutato dall'autore perché non concordava con la scelta di dar maggiore risalto all'ambiente rispetto che al dramma dei protagonisti. Cfr. Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010

¹⁵² Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 373-432

Il regista Walter Ruttmann riesce in maniera convincente a creare una cornice intorno al lavoro che da mascheramento di esso¹⁵³.

L'obbiettivo è così in grado di entrare all'interno delle fabbriche e degli inaccessibili altiforni, che fino a quel momento erano raramente apparse all'interno di una pellicola, permettendo al regista di creare una composizione ritmico-visiva, andando però a limitare il legame tra questo racconto della fabbrica e la narrazione vera e propria.

Anche in *Acciaio* è però presente una caratteristica comune a molti film, si vede quindi la tipica rappresentazione tradizionale influenzata da cattolicesimo e fascismo, del lavoro intorno ai macchinari come un'occupazione virile ed onorevole¹⁵⁴.

La cinematografia italiana ha subito un vero e proprio cambiamento radicale con la liberazione e con il diffondersi sempre di più del neorealismo¹⁵⁵.

Nei primi film realizzati nel secondo dopoguerra il tema del lavoro viene raccontato cercando di eliminare il più possibile quella retorica che aveva caratterizzato i film dei decenni precedenti.

Prendendo come esempio la celebre pellicola di Rossellini *Roma città aperta*¹⁵⁶ (1945) è possibile notare come le tematiche legate alla guerra e alla resistenza siano ancora molto calde, ed affrontate in maniera da nascondere una leggera militanza dietro agli affanni di un'angosciosa quotidianità.

Esistono però tre esempi di poco successivi a *Roma città aperta* in cui si è provato ad allargare maggiormente la prospettiva: *Due lettere anonime* (1945) di Camerini, *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano e *Achtung! Banditi!* (1951) di Carlo Lizzani.

¹⁵³ Tra gli elementi popolari inseriti per mascherare il lavoro e raccontare alcune forme di svago sono presenti le giostre e il tiro a segno, le osterie e la passione sportiva suscitata dal ciclismo e dal Giro d'Italia.

¹⁵⁴ Argentieri, Mino, *I mille lavori del cinema italiano*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 69-87

¹⁵⁵ Il cinema italiano nell'immediato dopoguerra, nonostante non fosse pronto ad affrontare i problemi di un paese dilaniato dalla guerra da cui era uscito sconfitto, era del tutto intenzionato ad attuare una rifondazione ed ottenere consensi da parte delle moderne democrazie europee. Oltretutto il lungo periodo dittatoriale poneva l'Italia in una posizione di propensione alla critica delle istituzioni e della società.

¹⁵⁶ *Roma città aperta* racconta la storia dell'ingegnere e dirigente comunista della Resistenza, Giorgio Manfredi, il quale per nascondersi dalla Gestapo e sfuggire così alla cattura si nasconde a casa del tipografo antifascista Francesco, dove viene accolto dalla fidanzata di quest'ultimo, una ragazza madre di nome Pina. Manfredi, da casa di Francesco, e grazie all'aiuto del figlio di Pina, il piccolo Marcello, affida al parroco Don Piero il compito di ritirare una somma di denaro destinata ad un gruppo partigiano. Il giorno dopo la Gestapo e la polizia italiana effettuano un rastrellamento nel palazzo dove vivono Francesco e Pina. Manfredi riesce a scappare, ma non vale lo stesso per Francesco, il quale viene catturato. Pina morì colpita da alcuni colpi di fucile mentre ricorreva il camion che aveva portato via il suo amato. Francesco in seguito verrà liberato grazie ad un gruppo di partigiani, guidati dallo stesso Giorgio Manfredi. I due chiederanno ospitalità a Marina, un'attrice con cui Manfredi ha una relazione, ma di cui non sa essere una confidente della Gestapo. Dopo una lite, chiude il rapporto con la donna. Il giorno dopo Manfredi, Don Piero ed un soldato austriaco disertore che il parroco stava aiutando, vengono arrestati a causa della denuncia fatta da Marina. Nel finale Manfredi morirà a causa delle torture inflittele sotto gli occhi di Don Piero, e lo stesso parroco verrà fucilato. Cfr. Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010

In *Due lettere anonime* si vede la contrapposizione tra collaborazionisti e resistenti, dove i primi cercano di ottenere qualche beneficio cercando di ingraziarsi gli invasori, evidenziando così una suddivisione sociale che può essere letta come una metafora del mondo operaio e del rapporto tra i lavoratori e i loro datori di lavoro.

Nel secondo film, *Il sole sorge ancora*, questa metafora è resa ancora più evidente. Il film prova infatti a dare un'interpretazione classista alla Resistenza identificando i lavoratori, in questo caso di un'azienda agricola, con i partigiani e contrapponendoli al padronato che fino a poco prima collaborava con il regime fascista.

Achtung! Banditi! È invece ambientato in Liguria e narra le vicende dei combattenti che si nascondono tra le montagne e degli operai in sciopero che collaborano con loro distruggendo quel che possono della produzione bellica¹⁵⁷.

La direzione presa dalla produzione cinematografica neorealista andava però in un'altra direzione. I temi principali affrontati dai registi neorealisti erano quello della disoccupazione, della ricerca di un lavoro, anche molto modesto, ma che avrebbe permesso di portare a casa un salario che assicurasse la sopravvivenza della famiglia, e anche la proverbiale “arte di arrangiarsi”, tematica molto attuale in un paese a poco uscito dalla guerra.¹⁵⁸

Un esempio è sicuramente *Ladri di biciclette*¹⁵⁹, il quale, ambientato pochi anni dopo la fine della guerra, può essere identificato come il punto di riferimento ideale del neorealismo. Esso possiede infatti tutte le caratteristiche che i registi neorealisti hanno ricercato nei propri film, dalle ambientazioni reali agli attori non professionisti, dal racconto di una vicenda drammatica alla durezza della quotidianità delle cassi popolari.

¹⁵⁷ Argentieri, Mino, *I mille lavori del cinema italiano*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 69-87

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ *Ladri di biciclette*, diretto da Vittorio De Sica e scritto da Cesare Zavattini, racconta le vicende di Antonio Ricci, un uomo disoccupato che insieme alla moglie Maria, il figlio Bruno, e la figlia neonata vive in un quartiere periferico di Roma. Dopo aver trovato lavoro come attacchino municipale, cerca insieme alla moglie Maria di riscattare una bicicletta al monte di pietà. Il mezzo di trasporto è infatti necessario per svolgere il lavoro. Durante il suo primo giorno come attacchino, la bicicletta di Antonio viene rubata. Inizia così la ricerca incessante dell'uomo, insieme al figlio Bruno e al netturbino Baiocco, della bicicletta rubata. Dopo aver intravisto il ladro in sella alla sua bicicletta a Porta Portese, Antonio si lancia insieme al figlio in un disperato inseguimento che purtroppo non avrà esito positivo. Affranto dalla situazione, Antonio decide di chiedere aiuto ad una veggente, conoscente di sua moglie. Anche questo però risulta essere del tutto inutile, se non che, non appena escono dalla casa della veggente padre e figlio non rivedono il ladro e si mettono ancora una volta ad inseguirlo. Ma ritrovandosi circondati da una folla ostile e senza l'appoggio neppure dei carabinieri, Bruno e Antonio si incamminano verso casa stanchi, umiliati ed avviliti. Nel finale Antonio e Bruno, sulla via di casa, si ritrovano davanti allo stadio, dove si sta disputando una partita di calcio. Bruno vedendo moltissime biciclette fuori dallo stadio decide di rubarne una, ma viene subito fermato dal proprietario che decide di non denunciarlo.

Ladri di biciclette è stato in grado di incarnare nell'immaginario collettivo l'esempio perfetto di neorealismo anche grazie al suo saper rappresentare una perfetta fotografia politica dell'Italia del 1948, la quale era divisa tra il Fronte Popolare e la Democrazia Cristiana¹⁶⁰.

Se i film di questo periodo legati al lavoro e alla fabbrica non sono così numerosi, non vale lo stesso per quel che riguarda i documentari, che al contrario hanno avuto una certa rilevanza, sia che essi fossero legati alla sinistra "istituzionale", sia alle produzioni dei gruppi nati dopo il 1968.

Tra il 1960 ed il 1980 i film relativi iniziarono ad aumentare e ad avere una maggiore rilevanza all'interno del panorama cinematografico italiano.

Questo aumento, come già detto in precedenza, era dovuto al numero molto alto di documentari che si erano iniziati a produrre a riguardo della tematiche del lavoro¹⁶¹.

Con le liberalizzazioni concesse dopo il 1962 i partiti di sinistra, i sindacati ed i gruppi studenteschi iniziarono a produrre in maniera sistematica di documentari che puntavano a creare un filone alternativo rispetto all'informazione tradizionale. Queste produzioni non si occupavano soltanto di raccontare e documentare momenti di forte conflittualità come manifestazioni e scioperi, ma entrarono nelle fabbriche in un modo completamente diverso rispetto a tutto quello che era stato realizzato fino a quel momento, raccontando realmente le condizioni di vita e di lavoro degli operai.¹⁶²

Una delle particolarità del cinema italiano, rispetto alle produzioni europee dello stesso periodo è stata quella di aver ricercato e raccontato più di tutti le classi meno abbienti e le loro difficoltà.

La vera novità degli anni Sessanta e Settanta può però essere identificata con la capacità di reinventare il cinema italiano ed adattarlo ai nuovi costumi nati dal "miracolo economico".

La commedia all'italiana rappresenta un perfetto esempio di quanto appena affermato poiché non si limita a stereotipare o rendere una carattere questi nuovi costumi, ma in un certo modo ne fa una vera e propria analisi sociale.

Il diffondersi sempre maggiore della commedia all'italiana¹⁶³ rispetto al film neorealisti è dovuta principalmente alla rapida espansione che l'economia italiana stava subendo in quel periodo: la

¹⁶⁰ Voce Enciclopedia Treccani

¹⁶¹ A contribuire alla realizzazione di un numero sempre maggiore di documentari è stato anche grazie all'apporto di molte produzioni televisive che sempre più spesso erano interessate ed attente a raccontare il lavoro femminile, quello nelle campagne, nelle fabbriche e relativo all'artigianato.

¹⁶² Argentieri, Mino, *I mille lavori del cinema italiano*, in Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000, pp. 69-87

¹⁶³ La commedia all'italiana si trova davanti al dover trovare un modo di raccontare l'angoscia dei proletari che sono stati catapultati da i loro paesini del sud alle città industriali del nord Italia a causa della sempre più rapida modificazione del mondo del lavoro.

classe operaia stava acquisendo sempre più potere d'acquisto, moltissimi lavoratori si spostavano da sud a nord per cercare lavoro, e soprattutto le città stanno assistendo ad una rapida urbanizzazione.¹⁶⁴

Numerosissime sono le pellicole che iniziano a spopolare sugli schermi italiani che raccontano, mischiando la serietà della tematica all'elemento ironico, il periodo del boom economico e le contraddizioni e difficoltà che dovettero affrontare persone provenienti da ambienti sociali differenti.

Tra i registi che più di tutti hanno lavorato in questa direzione è necessario citare Olmi, Monicelli, Scola, Lizzani e Petri, i quali hanno realizzato alcune delle pellicole più interessanti che parlano di lavoro e di fabbrica.

Gli operai raccontati nei film di questo periodo sono personaggi drammatici, determinati e dalla forte umanità, ma che allo stesso tempo conservano al loro interno una comicità ed un'ironia talvolta amara, che li avvicinano di più allo spettatore, togliendo almeno in parte quell'alone di idealizzazione che li caratterizza in primo luogo¹⁶⁵.

2.4.1 La classe operaia va in paradiso¹⁶⁶ di Elio Petri (1971)

“Senti Lulù, te non muori mica nel tuo letto sai? Te muori qua, sulla macchina!”

Sono le 5.35 del mattino, la sveglia suona ripetutamente. Un uomo si alza a fatica dal letto, va in cucina, e mentre aspetta che il caffè sia pronto legge il giornale sportivo discutendo con il figlio di calcio. Una mattina come tante, una mattina identica a quelle precedenti.

Il protagonista di questo film, diretto dal regista Elio Petri ed uscito nelle sale cinematografiche nel 1971, è Ludovico Massa, da tutti conosciuto con il soprannome di Lulù¹⁶⁷. Lulù è un operaio di 31 anni che da 15 lavora presso la fabbrica B.A.N.

¹⁶⁴ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 71

¹⁶⁵ Ivi, p. 13

¹⁶⁶ L'uscita di questo film, suscitò molte polemiche da parte della critica cinematografica, poiché essi ritenevano che rappresentare una figura come quella di Lulù, quindi di un operaio assoggettato ed integrato all'interno del meccanismo dello sfruttamento andasse contro i principi delle contestazioni studentesche e delle lotte operaie avvenute tra il 1968 ed il 1969. Molti esponenti, sia appartenenti al mondo della politica che a quello della cultura, si concentrarono esclusivamente sul messaggio ideologico-politico che il film metteva in scena, senza considerare l'impatto della storia a livello umano. Erano in molti a sostenere che gli autori del film avessero messo fortemente in discussione, se non addirittura negato, l'esistenza di una coscienza di classe. Forse sono proprio le caratteristiche contraddittorie presenti in questo film che lo rendono interessante. Cfr. Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010

¹⁶⁷ Lo spettatore non sa ancora nulla di lui, ma fin da subito una cosa è ben chiara, quanto il lavoro sia il cardine attorno al quale ruota tutta la sua vita. Parlando la compagna, utilizza una particolare metafora dove paragone il corpo ad una fabbrica.

Lulù è un convinto sostenitore del lavoro a cottimo¹⁶⁸, nonostante intorno a questa tipologia di lavoro sia fortemente osteggiata da manifestanti e sindacati:

“Operai, operaie, vi parlo a nome dei vostri compagni studenti. Sono le 8 del mattino, oggi quando uscirete sarà già buio, per voi la luce del sole oggi non splenderà. Vi cuocerete a cottimo, 8 ore di cottimo. Ne uscirete spenti, svuotati, convinti di aver guadagnato la vostra giornata e invece sarete stati derubati. Sì, derubati di 8 ore della vostra vita. Non è con il cottimo che potrete guadagnare di più, ma con il vostro legittimo salario.”

Lulù non è d'accordo. Il lavoro a cottimo infatti, unito al suo stacanovismo non solo gli permettono di mantenere entrambe le sue famiglie, quella composta dalla sua ex moglie e loro figlio e quella con la nuova compagna ed i figli di lei, ma lo rendono anche molto amato dal padrone. Riesce addirittura a comprare un'automobile.

Questo però non lo fa vedere di buon occhio dai suoi compagni operai che leggono nei suoi ritmi di lavoro infernali una sorta di servilismo nei confronti dei padroni¹⁶⁹. A ciò si aggiunge il fatto che Lulù non è felice.

Nonostante il lavoro sembri rivitalizzarlo, la stanchezza dovuta ai ritmi di lavoro sfiancanti lo stanno postando sempre più a non riuscire a godere dei momenti al di fuori della fabbrica, la sua vita sociale è divenuta quasi inesistente, ed ormai non passa più del tempo nemmeno con la sua compagna. Intorno a lui le proteste di studenti e operai si fanno sempre più presenti, ma Lulù sembra non accorgersene, fino a quando un giorno, sia per la stanchezza, sia per il desiderio di aumentare sempre di più il ritmo Lulù perde un dito nel tentativo di estrarre un pezzo dal macchinario dove era intento a lavorare, senza però prima spegnere il macchinario.

L'incidente porta il protagonista a rivalutare e riconsiderare la propria vita ed il proprio lavoro.

Da quel giorno Lulù inizia a sostenere e a prendere parte alle manifestazioni di studenti e operai, iniziando a criticare aspramente quello stesso lavoro a cottimo che fino a poco tempo prima tanto esaltava. Il fermento nella fabbrica si fa sempre più presente e Lulù è sempre più coinvolto.

Se da una parte il cambiamento radicale che Lulù ha dato al suo modo di vivere il lavoro l'ha portato a risvegliarsi da quell'alienazione che lo controllava, dall'altra ha portato ad una svolta drammatica nella sua vita. Infatti, non solo viene lasciato dalla compagna, ma viene anche licenziato dalla fabbrica.

¹⁶⁸ Il cottimo è una forma di retribuzione che al contrario del salario a tempo remunera l'operaio in base alla produzione ottenuta.

¹⁶⁹ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 85

Lulù, abbandonato da tutti, va a far visita ad un anziano ex collega, Militina, ora in manicomio, grazie al quale riesce in un certo modo a comprendere come l'alienazione che provava si stava anche per lui trasformando in pazzia.

Nel finale, i colleghi di Lulù riescono a farlo riassumere in fabbrica, alla catena di montaggio, ed è qui che l'operaio racconta ai suoi colleghi di un sogno che ha fatto, il tutto urlando per far sì che la sua voce non venga sovrastata dal rumore dei macchinari accesi.

Lulù racconta che nel suo sogno era morto e si era ritrovato nell'aldilà insieme a Militina, con in quale cercava di attraversare un muro prendendolo a testate. Il suo sogno si concludeva con il passaggio dall'altra parte del muro dove trovò una fitta nebbia, che insieme ad i suoi compagni manovali attraversò.

Tra i temi principali analizzati in questo film vi è sicuramente il rapporto tra l'uomo e la macchina, la quale diventa sempre più parte integrante della vita di fabbrica e che spinge i lavoratori ad aumentare sempre più il loro ritmo di lavoro per poter stare al passo delle innovazioni, della tecnologia e del voler produrre sempre di più¹⁷⁰.

2.4.2 *La vita agra*¹⁷¹ di Carlo Lizzani (1964)

Il film *La vita agra* diretto da Carlo Lizzani, racconta la storia di Luciano Bianchi, interpretato da Ugo Tognazzi, un proletario anarchico che dopo essere stato licenziato dalla fabbrica in cui lavorava si trasferisce dal suo paesino della bassa reggiana a Milano.

La motivazione che si cela dietro questo trasferimento non è però la ricerca di un nuovo lavoro, com'è stato per molti lavoratori che dal centro e dal sud ai sono trasferiti a Milano in quegli anni, ma l'intento di far saltare in aria il grattacielo della società che l'ha licenziato e che ha causato la morte di cinquanta minatori.

Luciano tenta di scardinare e demolire dall'interno tutto quel sistema di cui lui stesso fino a poco tempo prima aveva fatto parte.

Mentre è a Milano, incontra la comunista Anna, di cui presto s'innamora, nonostante abbia lasciato moglie ed un figlio in Emilia. Tutti gli intenti di Bianchi vanno pian piano sgretolandosi quando,

¹⁷⁰ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 87

¹⁷¹ Il film è ispirato all'omonimo romanzo del 1962 scritto da Luciano Bianciardi.

ormai risucchiato, ed in un certo modo affascinato dalla “società del benessere” finisce con il diventare un pubblicitario¹⁷².

La vita agra racconta una storia diversa ma allo stesso tempo molto simile a tante altre, a renderla unica è soprattutto la vena satirica che attraversa tutta la storia, la quale viene raccontata lungo tutto il corso del film dal protagonista in persona, che si rivolge direttamente allo spettatore, infrangendo così la quarta parete.

Vi è però un'altra protagonista di questa storia, ed è Milano. Milano con le sue industrie, la costruzione di nuovi quartieri, di nuove strade. Milano e la sua miriade di personaggi bizzarri che simboleggiano al meglio le contraddizioni di un periodo storico in costante trasformazione.

2.4.3 *I Compagni di Mario Monicelli (1963)*

Il film *I compagni* di Mario Monicelli è ambientato in una fabbrica tessile torinese alla fine dell'Ottocento.

I compagni, come d'altro canto anche *La vita agra*, è ambientato in una città in via di trasformazione, la quale, divenendo un ambiente sempre più industriale, attira i giovani dalle campagne in cerca di lavoro¹⁷³.

La trama del film ruota intorno all'organizzazione e all'attuazione di uno sciopero, a seguito dell'ennesimo incidente sul lavoro, indetto dagli operai della fabbrica per ridurre gli orari di lavoro da 14 a 13 ore giornaliere. Alla guida del corteo vi è il Professor Sinigaglia, originario di Genova e ricercato dalla polizia a causa di un'aggressione avvenuta durante una manifestazione, interpretato da Marcello Mastroianni.

Le richieste degli scioperanti purtroppo vennero completamente ignorate, e per questo decisero di suonare la sirena che indicava la fine del turno un ora prima rispetto all'orario prestabilito, come gesto dimostrativo. Anche questo però non portò ai risultati sperati, tanto che tutti gli operai coinvolti vennero puniti con una multa e con la sospensione di Pautasso, colui che aveva personalmente suonato la sirena.

A seguito di ulteriori proteste i padroni sembravano disposti a ritirare la multa e dimenticare l'accaduto, ma gli operai non sono disposti ad abbandonare la loro protesta.

¹⁷² Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p.

¹⁷³ Ivi, p. 13

I padroni a questo punto decidono di chiamare a sostituire gli scioperanti dei lavoratori disoccupati provenienti da altre città. Nel tentativo di fermare il treno che trasportava i *crumiri*, Pautasso rimane ucciso.

Nonostante ciò gli scontri sembrano non volersi fermare, e gli operai riescono a resistere per un intero mese, ma quando stavano quasi per cedere i loro animi vengono riaccesi dal Professor Sinigaglia che scrive loro dal suo nascondiglio.

Gli operai marciano verso la fabbrica, dove nel mezzo di nuovi scontri un giovanissimo ragazzo viene ucciso e Sinigaglia arrestato.

Gli operai torneranno sconfitti a lavoro, ma questo non impedirà ad alcuni di loro di continuare a portare avanti la lotta.

Una delle particolarità di questo film è che si sviluppa in una direzione diametralmente opposta rispetto all'ottimismo che pervadeva l'Italia del boom economico, tanto che fu bocciato alla Mostra del Cinema di Venezia ma riuscì comunque ad ottenere due candidature all'Oscar¹⁷⁴.

2.5 Donne, lavoro e cinema

“O cara moglie dovevi vederli,
Venir avanti curvati e piegati
E noi gridare: crumiri venduti,
E loro dritti senza piegar...¹⁷⁵”

All'interno dei tre film analizzati nei paragrafi precedenti è possibile notare come tutti i protagonisti principali delle pellicole siano uomini.

Le donne nei film sopracitati costituiscono esclusivamente il ruolo di mogli o compagne di qualcuno. Fanno da contorno ad una storia di cui non sono protagoniste.

Questo non vale solo per le tre pellicole prese in esame, ma per la quasi totalità della produzione cinematografica che racconta il mondo operaio.

Oltre ai film già citati infatti, un altro esempio che ben rappresenta questa situazione lo troviamo ne *Il grido* di Michelangelo Antonioni.

Il grido, film uscito nelle sale cinematografiche nel 1957 racconta il turbamento ed il disagio di Aldo, un operaio che dopo essere stato lasciato dalla sua compagna Irma, inizia un viaggio, anche interiore con l'intento di capire se stesso ed il suo rapporto con le donne. Aldo però, ritornato alla

¹⁷⁴ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 17

¹⁷⁵ Brano “*O cara moglie*” di Ivan Della Mea

fabbrica dove lavorava si rende conto di non essere in grado di rassegnarsi alla perdita della donna amata, e proprio per questo motivo decide di lanciarsi nel vuoto da una torre, proprio davanti agli occhi di Irma¹⁷⁶.

Questo film è il racconto introspettivo del disagio di un uomo che a causa della perdita dell'amore non è più in grado di reinserirsi nel contesto sociale.

Oltre alla pellicola di Antonioni, sarebbero molti altri gli esempi che si potrebbero fare, mentre è molto più difficile trovare esempi di film che pongono le figure femminili come protagoniste delle pellicole, all'interno delle quali vengono riconosciute nella loro funzione di lavoratrici e non di personaggi di contorno che ricoprono il ruolo di interesse amoroso dell'eroe protagonista.

Un esempio molto interessante è il film del 1973 *Occupazioni occasionali di una schiava*, realizzato dal regista tedesco Alexander Kluge, il quale racconta la storia di una casalinga Roswitha Bronski, la quale dopo aver passato diverso tempo a praticare aborti clandestini, inizierà a partecipare alla mobilitazione politica nella fabbrica per la quale il marito lavorava¹⁷⁷.

Un esempio più recente è la pellicola italiana della regista Wilma Labate *Signorina Effe*¹⁷⁸, film del 2007 che racconta la storia di Emma, un'impiegata stagista agli stabilimenti FIAT di Torino, la quale è contesa tra Silvio, anche lui dipendente della FIAT e molto vicino alle posizioni padronali e Sergio, un operaio originario del sud, per cui Emma si sacrificherà per evitarne il licenziamento. Gli avvenimenti raccontati si svolgono all'ombra delle proteste del 1980, che causeranno ai tre protagonisti disagi e difficoltà¹⁷⁹.

Ad essere analizzati nei prossimi capitoli saranno però due film all'apparenza molto lontani tra loro, il primo, *Giovanna* diretto dal regista Gillo Pontecorvo racconta la storia di un gruppo di operaie che lavorano per un'azienda tessile di Pardo le quali rischiano il licenziamento. Per questo motivo le donne, guidate per l'appunto da Giovanna, decidono di occupare la fabbrica e continuare a produrre, come atto dimostrativo dell'importanza del lavoro di tutte; Il secondo si tratta invece di un documentario della regista Lisa Tormena dal titolo *Licenziata!* In cui vengono raccolte le storie

¹⁷⁶ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p.

¹⁷⁷ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 103

¹⁷⁸ Il film è ispirato alla storia di Maria Teresa Arisio, raccontata nel documentario del 2001 *Signorina Fiat*, realizzato da Giovanna Boursier e conservato dall'Archivio del Movimento Operaio e Democratico. Maria Teresa lavorò alla Fiat, dove aveva lavorato anche il padre, dal 1961 al 1994, anno in cui viene licenziata.

¹⁷⁹ Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010, p. 144

di un gruppo di operaie che hanno perso il loro lavoro nella fabbrica OMSA specializzata nella produzione di calze da donna e luogo simbolo della produzione industriale faentina.

Il documentario racconta di come le ormai ex-operaie dell'OMSA si siano unite ed in collaborazione con il Teatro Due Mondi abbiano creato una serie di iniziative volte a sensibilizzare l'opinione pubblica della loro città e non solo, riguardo al difficile tema della delocalizzazione.

Due film molto diversi l'uno dall'altro, ma accomunati dalla volontà di raccontare storie inedite e dare voce a chi altrimenti verrebbe dimenticato.

CAPITOLO 3

3. “Giovanna” di Gillo Pontecorvo

Il contesto in cui è nato *Giovanna* di Gillo Pontecorvo è senza dubbio inusuale. Esso infatti, nonostante si tratti del primo lavoro narrativo del regista, non è il suo film di debutto¹⁸⁰.

Il film è inserito in un periodo della storia del cinema in cui si stava iniziando a delineare la fine del neorealismo, il quale aveva dominato il panorama cinematografico italiano in maniera quasi assoluto da circa dieci anni¹⁸¹.

Giovanna, al cui progetto Gillo Pontecorvo iniziò a lavorare nel 1955, viene definito con il termine “mediometraggio¹⁸²” vista la sua durata di appena 36 minuti. La durata relativamente ridotta, unita alla tematica trattata, ha limitato la diffusione di *Giovanna*, rendendolo uno dei lavori più sconosciuti del regista pisano.

Nell’analizzare questo film, non può non aver influenza il contesto politico in cui è stato realizzato. Il parlamento italiano stava vivendo proprio in quel periodo la piena egemonia democristiana, la quale fondava la sua politica sociale principalmente sull’interclassismo¹⁸³. Essi cercavano quindi, anche se non sempre con successo, di trovare delle soluzioni per andare incontro agli interessi delle più diverse classi sociali, favorendo in questo modo gli artigiani ed il piccolo commercio, e allargando così la piccola borghesia¹⁸⁴.

Questa manovra portò però all’inevitabile aggravamento della condizione economica dei contadini e ad un aumento dei licenziamenti all’interno delle industrie.

¹⁸⁰ Pontecorvo aveva già diretto in Italia alcuni documentari e aveva lavorato come assistente a Parigi. Il suo primo cortometraggio-documentario, “Missione Timiriachev”, con il quale esordì nel 1953, racconta dell’alluvione che colpì e devastò il Polesine nel 1951, e degli aiuti sovietici arrivati con la nave Timiriachev, attraccata al porto di Genova. Il soggetto di questo suo primo lavoro delinea già la volontà di Pontecorvo di raccontare soggetti considerati scomodi, e soprattutto le difficoltà che l’Italia stava affrontando nell’immediato dopoguerra. Cfr. Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

¹⁸¹ La matrice neorealista di Pontecorvo rimane comunque molto evidente in quasi la totalità dei suoi lavori.

¹⁸² Superiore quindi alla durata tipica di un cortometraggio, ma nettamente inferiore rispetto ad un lungometraggio.

¹⁸³ Si utilizza il termine “Interclassismo” per indicare una dottrina politica che afferma e promuove la collaborazione tra classi sociali differenti e la conciliazione di interessi di classe contrapposti.

¹⁸⁴ L’Italia, da sempre, è stata caratterizzata da un settore secondario, ad esclusione di alcune importanti eccezioni, basato sulla piccola-media impresa, generalmente a conduzione familiare. Questo fenomeno, presente sin dalla prima rivoluzione industriale, ma le cui radici sono ben più profonde, ha subito un ulteriore incremento dopo la fine della seconda guerra mondiale. Cfr. Barbagallo, Francesco, *L’Italia nel mondo contemporaneo: Sei lezioni di storia 1943-2018*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2019

Tra il 1947 e il 1950 numerosi e violenti furono gli scontri sociali che coinvolsero gli operai del Nord Italia, scontri che portarono a 64 morti e più di 3.000 feriti tra i lavoratori e le lavoratrici¹⁸⁵.

A seguito di questi scontri fu istituita una commissione d'inchiesta che avrebbe dovuto fare chiarezza sulle condizioni di vita dei lavoratori nelle fabbriche, che portò all'arresto di due sindacalisti per vilipendio alle Forze armate¹⁸⁶.

Per quanto riguarda la politica estera, si inizierà a vedere un cauto disgelo tra gli Stati Uniti e la Russia, dovuto principalmente alla morte di Stalin nel 1953 e alle denunce da parte del nuovo segretario del Partito comunista dell'Unione Sovietica Nikita Chruščëv, riguardanti i crimini di Stalin e le conseguenze negative del "culto della personalità".

Questo periodo di crisi ed incertezza portò Pontecorvo ad allontanarsi un pò alla volta dal Partito comunista italiano, a cui da sempre era stato molto legato¹⁸⁷.

Come già detto tutto il contesto storico, politico e sociale in cui è inserito *Giovanna* deve essere tenuto in forte considerazione non solo per l'analisi, ma anche per la piena comprensione di questo mediometraggio.

Secondo i piani iniziali di Pontecorvo, *Giovanna* doveva far parte di un progetto internazionale dal titolo *La rosa dei venti*, un film composto da cinque diverse storie di donne ambientate in cinque diversi paesi: Francia, Brasile, Cina, Russia ed Italia¹⁸⁸.

Ad ispirare questa tipologia di progetto era stato un precedente lavoro del regista olandese Joris Ivens¹⁸⁹, per cui Pontecorvo aveva lavorato come assistente, dal titolo *Il canto dei fiumi*, le cui riprese vennero realizzate sulle rive dei sei più grandi fiumi del mondo¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Barbagallo, Francesco, *L'Italia nel mondo contemporaneo: Sei lezioni di storia 1943-2018*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2019, pp 30-31

¹⁸⁶ In questo periodo a capo della Democrazia Cristiana vi era Amintore Fanfani, il quale fu segretario della DC per ben due volte, dal 1954 al 1959, ed in seguito dal 1973 al 1975. Egli è noto principalmente per l'aver schierato la DC contro il divorzio nel referendum tenutosi nel 1974.

¹⁸⁷ Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002, p. 14

¹⁸⁸ Tra i registi coinvolti nel progetto Pontecorvo era quello con meno esperienza.

¹⁸⁹ Joris Ivens è considerato uno dei maggiori documentaristi del secolo scorso. Il suo impegno politico, sociale ed intellettuale erano tra gli elementi principali della sua produzione, e questo influenzò fortemente anche il lavoro di Pontecorvo. Cfr. Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002

¹⁹⁰ Il film di Ivens, uscito nel 1954, era stato girato sulle rive del Volga, del Mississippi, del Gange, del Nilo, del Rio delle Amazzoni e dello Yangtze. Esso aveva richiesto l'impiego di ben trentadue operatori che avevano documentato la vita ed il lavoro di uomini e donne che vivevano nei pressi di questi fiumi e la cui sopravvivenza in molti casi spendeva da essi. Cfr. Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002

In questo nuovo lavoro, a differenza che nel precedente, Ivens si sarebbe occupato della direzione artistica e della progettazione, cercando registi ed attori disposti ad imbarcarsi in questo ambizioso progetto¹⁹¹.

Il film sarebbe stato realizzato in collaborazione tra la Woman's International Democratic Federation¹⁹² e il Documentary Filmstudio della Defa¹⁹³. I cinque episodi dovevano essere ultimati entro l'autunno del 1954 ed ogni film, della durata massima di 15 minuti, doveva costituire una sorta di breve racconto della vita e della quotidianità di donne provenienti da contesti culturali e geografici diversi, rappresentati con uno stile realistico tra fiction e documentario.

Purtroppo non solo i tempi non furono rispettati, ma alla visione dell'episodio sovietico, Marie-Claude Vaillant-Couturier, segretario generale della Woman's International Democratic Federation, aveva espresso alcune perplessità a riguardo di questo primo episodio, perplessità sostenute anche dal regista francese e da quello italiano, Gillo Pontecorvo.

Essi ritenevano infatti l'episodio sovietico troppo inserito in quel contesto di propaganda che, visto la situazione politica del periodo, tanto si voleva evitare.

Per quanto riguarda l'episodio italiano invece, la realizzazione fu particolarmente lenta e laboriosa. Pontecorvo nella creazione di *Giovanna*, coinvolse amici e giovani collaboratori tra i quali Franco Solinas alla sceneggiatura, con il quale inizierà un lungo sodalizio, e Giuliano Montaldo, che si sarebbe occupato dell'amministrazione della Tirrenica film, casa di produzione fondata proprio per la realizzazione di *Giovanna*.

Fin da subito Pontecorvo scelse di non affidarsi all'interpretazione di attori professionisti, ma di andare alla ricerca di volti nuovi e più autentici di donne che la fabbrica la vivevano sulla propria pelle tutti i giorni. Esse avrebbero così potuto interpretare in maniera più realistica e più vera il ruolo a loro affidato. Franco Giraldi, uno dei due aiuto registi che affiancavano Pontecorvo, raccontò di essere andato personalmente nei mercati e nei circoli, come nel caso dell'interprete della protagonista, alla ricerca di donne dal volto particolarmente espressivo.

¹⁹¹ Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002, p.p. 17-23

¹⁹² È un'organizzazione internazionale non governativa nata nel 1945 che si occupa della tutela dei diritti delle donne.

¹⁹³ Deutsche Film-Aktiengesellschaft: La DEFA era un'impresa cinematografica tedesca nata nel 1946, la cui funzione era quella di aiutare a restaurare un nuovo sistema culturale antifascista nella Germania post-nazista.

Non solo la scelta di utilizzare attrici non professioniste si è rivelata essere una scelta azzeccata, ma anche quella del luogo: il vecchio opificio ottocentesco nei dintorni di Prato¹⁹⁴ si affaccia direttamente su un canale e i suoi interni, nonostante gli spazi piccoli e per certi versi degradati, rendono al massimo l'idea di fabbrica attiva e la cui produzione è costante che il regista vuole rappresentare¹⁹⁵.

Le riprese ebbero inizio nell'autunno del 1955 e durarono circa cinque settimane.

Come raccontato da Gracco Giustini, Segretario della Camera del lavoro e della Federazione pratese del Pci nel periodo in cui fu realizzato *Giovanna*, gli anni cinquanta erano stati particolarmente duri per il movimento operaio della città. In quel periodo molti lavoratori tessili, soprattutto quelli che facevano parte delle commissioni interne¹⁹⁶, venivano licenziati o erano costretti portarsi a casa i telai per continuare a lavorare. Ciò lasciava il movimento operaio senza una guida all'interno delle fabbriche. Questo però non impedì agli operai di mettere in piedi una delle più grandi e ben organizzate occupazioni della storia di Prato. Tutta la città aveva dimostrato la sua solidarietà nei confronti degli operai del Lanificio Calamai, una delle più grandi fabbriche tessili dell'area.

Gli operai chiusi al suo interno avevano organizzato tutto nei minimi dettagli, dalla mensa giornaliera ai turni di riposo. All'interno della fabbrica vi era inoltre un'assemblea permanente che si occupava di prendere le decisioni comuni¹⁹⁷.

Giovanna si inserisce perfettamente in questo contesto di protesta e di solidarietà da parte della comunità. Lungo tutto il corso del film Pontecorvo mette costantemente in evidenza l'importanza del gruppo, della massa, rispetto al singolo: nella quasi totalità dei casi le scelte individuali operate dai singoli personaggi sono rivolte al benessere della totalità del gruppo.

Ciò lo possiamo vedere sia all'interno della fabbrica, dove la cooperazione tra le operaie è il collante che le tiene unite anche nei momenti in cui molte di loro vorrebbero tornare alle loro vite,

¹⁹⁴ La città di Prato è specializzata nel settore del tessile sin dal XIII secolo, quando con l'istallazione di un sistema di mulini si sviluppò ampiamente l'industria medievale della produzione di tessuti, ed in particolare l'Arte di Calimala, ovvero una tipologia di lavorazione utilizzata per rendere la lana più morbida. Nei secoli successivi la lavorazione ed il commercio della lana furono l'impulso principale dell'economia pratese, e con la prima rivoluzione industriale, grazie ad un'idea dello studioso Giovan Battista Mazzoni, si diffusero particolari tecniche di rigenerazione dei ritagli di tessuti e lavorazione della lana rigenerata, che conquistarono il mercato e fecero progredire ancor di più l'industria tessile pratese.

¹⁹⁵ Questa continua produttività si sarebbe posta, infatti, in netto contrasto con la scelta del direttore della fabbrica di licenziare alcune delle operaie.

¹⁹⁶ Le commissioni interne sono state le prime forme di rappresentanza dei lavoratori all'interno delle fabbriche. Nate all'inizio del Novecento, inizialmente si identificavano come strutture temporanee legate all'ottenimento di determinate rivendicazioni, in seguito divennero organismi permanenti definiti con specifici accordi aziendali.

¹⁹⁷ Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002, p. 153

sia all'esterno della fabbrica, dove i familiari delle operaie si riuniscono intorno alla figura di Antonietta, per portare supporto alle loro mogli, madri e sorelle.

Il taglio corale che Pontecorvo decise di dare alla sua opera portò il film a durare molto più di quanto era previsto nel progetto de *La rosa dei venti*, e proprio per questo circa quindici minuti furono tagliati nel montaggio finale, indebolendo notevolmente la forza stilistica di *Giovanna*¹⁹⁸.

La Rosa dei venti vedrà la luce solo nel 1957, ma con scarso successo, dovuto principalmente alle obiezioni avanzate nei confronti dell'episodio Russo.

Ed è proprio per questo motivo che *Giovanna* è considerato un film dimenticato, poichè all'epoca della sua prima proiezione, che avvenne fuori concorso alla mostra del cinema di Venezia del 1956, e nonostante l'apprezzamento della critica, esso non riuscì ad attirare l'interesse del pubblico tanto da non essere neppure stampato.

Poche erano le occasioni in cui un film come *Giovanna* poteva essere proiettato. La sua breve durata e il fatto che per la prima volta si parlasse di lotta per il lavoro messa in piedi da un gruppo di donne, lo rilegarono ai festival ed ai circoli politico-culturali¹⁹⁹.

Il film venne riscoperto agli inizi degli anni Ottanta, quando Paola Scarnati, segretario generale dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, in collaborazione con Valeria Fedeli, segretario generale della Filtea²⁰⁰, si interessarono al recupero di *Giovanna*.

Nel 1985 il film venne proiettato presso il Laboratorio Immagine Donna di Firenze. Alla proiezione parteciparono non solo lo stesso Pontecorvo, ma anche molte delle operaie che vi avevano recitato.

Il recupero di *Giovanna* dimostrò quanto, a distanza di anni le condizioni di lavoro delle donne all'interno delle fabbriche non fosse cambiato poi molto, e dimostrò quanto Pontecorvo fosse stato lungimirante nella scelta di parlare del mondo del lavoro femminile²⁰¹.

Un altro dei meriti di *Giovanna* fu anche quello di portare a galla il maschilismo dilagante che a quel tempo era presente all'interno del Pci e del sindacato. Maschilismo che all'interno del film viene personificato dalla figura di Antonio, marito di *Giovanna*²⁰².

Questo film però non parla solo di lavoro e di politica, parla anche di comunità. *Giovanna* è il racconto dello stretto legame tra vita familiare e vita lavorativa, tra maternità e solidarietà. Mostra

¹⁹⁸ Ivi., pp. 17-23

¹⁹⁹ Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002, p. 13

²⁰⁰ Federazione Italiana lavoratori tessili abbigliamento calzaturieri della Cgil

²⁰¹ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²⁰² Come si approfondirà in seguito, il marito di *Giovanna* era assolutamente contrario alle azioni di protesta intraprese dalla moglie, tanto che più di una volta le chiede di abbandonare l'occupazione e tornare ad occuparsi della casa e del figlio piccolo.

una comunità che, escludendo alcune eccezioni, si raccoglie intorno a questo gruppo di operaie per offrire loro sostegno e supporto²⁰³. Racconta di un gruppo di donne che anche nel momento in cui il lavoro, il quale rappresentava un valore per l'intera cassa operaia, viene loro negato, riescono a non lasciarsi sopraffare, continuando a lottare nell'unico modo che conoscono: continuando a lavorare.

3.1 Gillo Pontecorvo tra cinema, storia e politica

Lungo tutto il corso della sua carriera Gillo Pontecorvo è riuscito a creare delle profonde analisi politiche capaci di raccontare ogni vicenda, ogni storia, con quello che potremmo definire un approccio meta-storico. La lucidità e l'accuratezza con cui è riuscito a raccontare non solo l'attualità del suo tempo, ma anche periodi storicamente meno vicini a lui rendono il suo lavoro ancora estremamente attuale.

Ad essere attuale, nel cinema di Pontecorvo, non è soltanto il modo in cui le sue storie vengono raccontate, ma anche la sua estetica. Nella prima parte della sua carriera, il cinema di Pontecorvo era fortemente legata al neorealismo. Egli stesso ha dichiarato che probabilmente il film che più di tutti l'ha spinto a voler intraprendere questa carriera fu *Paisà* di Roberto Rossellini. A rendere particolarmente interessante questo film agli occhi di Pontecorvo furono probabilmente l'impiego di attori non professionisti, l'utilizzo di un'estetica essenziale e il forte sentimento resistenziale, caratteristiche che ritroveremo anche nei suoi primi film, compresa *Giovanna*.

È infatti chiaro fin da subito come i soggetti scelti da Gillo Pontecorvo puntino a denunciare lo stato di degrado sociale ed economico dell'Italia, che ancora non era riuscita del tutto a lasciarsi alle spalle il dramma della seconda guerra mondiale.

Già da in primi lavori vediamo come l'impianto che Pontecorvo vuole dare è di tipo quasi giornalistico, vuole rappresentare il reale.

Il neorealismo però non l'unica fonte a cui il regista pisano si ispira. Registi sovietici come Dovzenko e Ejzenštejn hanno una forte influenza in molti dei suoi film.

Nel suo primo documentario del 1953 dal titolo *Missione Timiriazev* si racconta dell'alluvione che colpì il Polesine nel 1951²⁰⁴ e degli aiuti sovietici che arrivarono a Genova con la nave Timiriazev.

²⁰³ La comunità può essere identificata come il co-protagonista del film: tutte le vicende narrate infatti vengono definite e contestualizzate anche in relazione a come la comunità reagisce alla protesta delle operaie.

²⁰⁴ Il 14 novembre del 1951, dopo un'annata particolarmente piovosa, l'argine del fiume Pò, nel tratto compreso tra Santa Maria Maddalena e Occhiobello, cedette, dando così origine alla più grande alluvione che ha colpito l'Italia nel corso del XX secolo. In poche ore le acque raggiunsero prima la vicina Polesella, ed in seguito i due maggiori centri del Polesine, Adria e il capoluogo Rovigo. Il numero di persone colpite da questo disastro fu molto alto: 101 vittime, sette persone disperse e circa 180.000 persone rimasero senza casa o furono sfollati.

Il cortometraggio-documentario della durata di 24 minuti è permeato da una pressante propaganda filocomunista, attribuibile sicuramente ad esigenze di committenza, mettendo così in secondo piano la disperazione e la sofferenza degli sventurati che avevano perso tutto a causa dell'alluvione²⁰⁵.

Questo porta il documentario d'esordio di Pontecorvo ad essere privo di quella vena poetica che questo tipo di soggetto avrebbe potuto fornire al regista.

Nel 1954 Pontecorvo girò ben due documentari: il primo *Porta Portese*, uno dei suoi lavori più vicini allo spirito neorealista, racconta la quotidianità di alcuni venditori ed acquirenti dello storico mercato delle pulci di Roma, il secondo, *Cani dietro le sbarre*, ha sempre come sfondo la Capitale, ma racconta del fenomeno molto diffuso del randagismo urbano. *Cani dietro le sbarre* rappresenta il primo esempio di fusione tra documentario e racconto di finzione, molto diffusa in tutti i film successivi del regista.

La tematica affrontata da Pontecorvo nel documentario del 1956, *Pane e zolfo*, è quella che più si avvicina a *Giovanna*: un gruppo di operai di Ca' Bernardo, nelle Marche, decide di occupare la miniera di zolfo per cui lavoravano a seguito della chiusura della stessa. In *Pane e zolfo*, ritroviamo non solo la determinazione delle operaie di *Giovanna*, ma anche il supporto dell'intera comunità locale. In *Giovanna*, Pontecorvo sarà in grado di arricchire la sua estetica di nuovi elementi, che non era stato in grado di inserire in maniera convincente all'interno dei suoi lavori precedenti.

Elementi come la fotografia molto contrastata, il montaggio serrato e la prevalenza di campi medi, uniti alla capacità di restare all'interno dell'estetica del foto-reportage giornalistico²⁰⁶ anche in un contesto di finzione fanno di questo film il punto più alto della prima fase della carriera del regista pisano.

Il lavoro industriale sarà uno dei campi d'interesse più ricorrenti nelle prime produzioni di Pontecorvo, che voleva rappresentare la disuguaglianza tra capitale e proletariato in tutte le sue sfaccettature. Il regista pisano eredita dal neorealismo il profondo senso etico che grazie ai primi piani dei volti e ai campi medi accompagnano lo spettatore nella conoscenza di un mondo a lui lontano e sconosciuto.

²⁰⁵ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²⁰⁶ Il termine Foto-reportage generalmente viene utilizzato per indicare tutti quei reportage giornalistici che utilizzano delle fotografie per raccontare una storia, ma in alcuni casi può essere utilizzato anche per le immagini in movimento.

Le tematiche sociali affrontate in *Giovanna*, saranno in parte riprese anche nel suo primo lungometraggio *La grande strada azzurra*²⁰⁷, del 1957. Questo film è tratto da un racconto breve scritto da Franco Solinas²⁰⁸, autore sardo con cui Pontecorvo aveva già lavorato nella realizzazione di *Giovanna* e con cui continuerà a collaborare lungo tutto il corso della sua carriera.

Rispetto al medio-metraggio precedente *La grande strada azzurra*, come evidenziato in numerose occasioni anche dallo stesso Pontecorvo, il quale era solito essere molto critico nei confronti dei suoi lavori, perde un pò di quell'aura di realtà di cui *Giovanna* era pervaso.

Pontecorvo avrebbe di gran lunga preferito utilizzare come interpreti dei veri pescatori sardi, il cui dialetto sarebbe stato molto più di impatto e molto più autentico rispetto al doppiaggio italiano. Per Pontecorvo un viso autentico ed espressivo era fondamentale per realizzare dei film che si avvicinassero il più possibile alla verità e rinunciare a questo era per lui molto difficile.

Purtroppo, forse per ragioni commerciali, questo non fu possibile, rendendo chiaro quanto per il regista fosse difficile sottostare alle leggi del mercato cinematografico²⁰⁹.

Le figure femminili presenti in questo primo lungometraggio differiscono molto dalle donne di *Giovanna*. Qui le donne tornano ad incarnare il tradizionale stereotipo di angeli del focolare, il cui unico ruolo all'interno dell'economia della trama è quello di fare da spettatrici alle vicende di cui l'uomo è protagonista. Esse vengono rilette all'essere complici delle azioni maschili o all'essere la motivazione per cui essi decidono di agire in maniera più o meno illecita.

Un'altra importante differenza che separa *La grande strada azzurra* da *Giovanna* è la modalità in cui viene intesa la collettività: se in *Giovanna* l'agire collettivo rappresenta parte integrante dell'ideale che le operaie si ritrovano a difendere con la loro protesta, in questo film la cooperazione è legata esclusivamente alla sopravvivenza dei singoli.

Nonostante i vari punti di debolezza il film riscuote un certo successo e viene apprezzato dalla critica. Con esso però si chiude definitivamente la parentesi neorealista di Gillo Pontecorvo, i cui lavori d'ora in avanti si faranno sempre meno legati al conteso italiano che verrà in un certo senso metabolizzato e superato.

²⁰⁷ *La grande strada azzurra*, nonostante riprenda appunto le tematiche sociali affrontate in *Giovanna*, racconta una storia molto diversa: in questa pellicola viene presentata la storia di un pescatore che utilizza delle bombe per pescare i pesci. Egli, nonostante si presenti come un personaggio simpatico e sicuro, non è visto di buon occhio dai suoi compaesani, a causa di alcune sue azioni che vengono considerate poco lecite. Cfr. Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²⁰⁸ Il racconto di Franco Solinas prende il titolo di *Squarcio*, soprannome del protagonista.

²⁰⁹ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

A restare fortemente presente nel cinema di Pontecorvo sarà soprattutto il legame tanto con il presente quanto con il passato²¹⁰.

Il regista utilizza il passato per raccontare il presente mettendo in evidenza come luoghi, realtà sociali e gruppi umani completamente distanti tra loro siano in realtà tutti legati ad uno stesso momento storico.

L'analisi della storia sotto questo punto di vista porta alla luce l'idea che essa rappresenti una continua lotta del singolo individuo - che è comunque sempre inserito all'interno di un gruppo - per rivendicare i propri diritti all'interno della società.

Per Pontecorvo è necessario dunque l'agire, e per agire è necessaria la conoscenza, la quale a sua volta si può avere attraverso il cinema.

Sono principalmente due i film realizzati nel corso della sua carriera cinematografica i film che si possono inserire in questa dimensione di rilettura del passato: *Kapò* del 1960 e *Queimada* del 1969²¹¹.

Nel primo caso Pontecorvo affronta il tema della Shoah attraverso la storia di Edith, una giovane ragazza ebrea parigina che dopo essere stata fatta passare per una criminale comune, per sopravvivere all'interno del campo di concentramento, assume il ruolo di Kapò, diventando così guardiana delle altre prigioniere. La storia d'amore con il prigioniero russo Sasha²¹² e il senso di colpa per il suo tradimento nei confronti del suo popolo, la spingeranno, sul finale, a sacrificarsi.

Tra gli elementi più interessanti di questo film vi è la scelta di Pontecorvo di utilizzare come protagonista un personaggio che può essere definito negativo. Lui, da ebreo, sceglie di raccontare la storia una ragazza ebrea che decide di sopravvivere celando la sua vera identità e rinnegando così la sua appartenenza. Nel panorama di possibili storie che il regista avrebbe potuto raccontare decide di fare la scelta più controversa e meno scontate, e questo può essere facilmente ricondotto al suo perenne desiderio di verità: raccontando la storia di Edith, Pontecorvo mette lo spettatore davanti all'infinita possibilità di atteggiamenti che l'essere umano può assumere davanti alle difficoltà, spingendolo così a ragionare su se stesso e su i suoi comportamenti nei confronti dell'altro.

²¹⁰ Nella produzione cinematografica di Pontecorvo, la storia ha sempre avuto una funzione ben precisa e cioè quella di dimostrare quanto ogni avvenimento del presente sia in qualche modo legato a fatti del passato.

²¹¹ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²¹² Pontecorvo non era d'accordo con Solinas sull'inserimento della storia d'amore. Solinas sosteneva che senza una storia d'amore il film sarebbe stato condannato ad un sicuro insuccesso commerciale. I due litigarono, ma alla fine Pontecorvo accettò di inserire nella parte finale del film la storia d'amore tra Edith e Sasha. Cfr. Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

Anche in questo film, come in *Giovanna*, Pontecorvo decide di mettere in scena i rapporti di una comunità femminile, ma in questo caso le interazioni tra le varie figure femminili non sono regolate da una reciproca compassione e dall'aiuto, ma da un desiderio di sopraffazione che colpisce irrimediabilmente i vari personaggi.

Un altro elemento che compare già in *Giovanna* e che possiamo ritrovare in *Kapò* è quello della rappresentazione dei tradizionali ruoli di genere attribuiti al maschile e al femminile: Edith assumendo l'identità di Nicole e diventando Kapò fa ricadere su di se l'atteggiamento tipico di comando che tradizionalmente è attribuito allo stereotipo della figura maschile.

Nonostante l'ottima qualità formale del film e la sua piena vicinanza all'estetica documentaria il film fu sommerso di critiche: dalla scelta del tema della Shoah, considerato dai critici un pessimo soggetto poiché significava inserire in un ottica commerciale il momento più drammatico della storia ebraica, fino alla presenza dell'ideologia comunista personificata dall'eroico soldato russo Sasha²¹³.

Kapò è un film di transizione nella carriera di Pontecorvo, esso infatti rappresenta il momento di definitivo superamento del legame con il neorealismo, e grazie al quale sarà in grado di creare fino in fondo uno stile del tutto personale.

Il secondo esempio di rilettura del passato fatta da Pontecorvo è il film del 1969 *Queimada*. Il tema di questo film è molto lontano da tutte le tematiche affrontate precedentemente.

La sceneggiatura per questo film viene scritta da Giorgio Arlorio²¹⁴ in collaborazione con Franco Solinas e racconta le avventure di un agente inglese di nome William Walker che sbarcato nelle Antille intorno al 1830 cerca di fomentare una rivolta da parte degli schiavi in modo da rovesciare la dominazione portoghese²¹⁵ in favore di una possibile espansione economica e di una maggior possibilità di commercio da parte degli inglesi. Quest'ultimi però, come era prevedibile, non si riveleranno essere migliori rispetto ai dominatori precedenti e proprio per questo motivo uno dei

²¹³ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²¹⁴ Arlorio ha lavorato sia come sceneggiatore che come regista, ed è stato insegnante di sceneggiatura al Centro sperimentale di cinematografia. Egli ha diretto alcuni documentari di stampo civile, ed ha collaborato principalmente con Gillo Pontecorvo e Sergio Corbucci. Cfr. Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²¹⁵ Nonostante nel film vengano identificati i portoghesi come dominatori delle Antille, essi non si insediarono mai queste isole, al contrario degli spagnoli. Questa inesattezza storica, nonostante a prima vista sembri trascurabile, ha portato molti storici a sostenere che questa scelta tolga al film tutto il potenziale critico che avrebbe potuto avere nei confronti del colonialismo.

leader locali, Josè Domingo, addestrato dallo stesso Walker metterà in atto una seconda rivolta che si rivelerà fallimentare e poco duratura²¹⁶.

Con questo film, a cui Pontecorvo non partecipò alla stesura poiché non lo riteneva nelle sue corde, dimostra che anche nel caso di un film avventuroso e romanzesco come *Queimada*, esci non riesce a realizzare un progetto che si pieghi completamente alle regole commerciali del cinema, trasformando in maniera mirabile la storia avventurosa di William Walker in un prodotto dalla forte connotazione storico politica ed economica.

Il film venne girato nella città colombiana di Cartagena poiché per conformazione geografica rispecchiava molto la natura incontaminata del luogo in cui erano ambientate le vicende.

Come per i film precedenti la scelta del cast fu motivo di scontro tra Pontecorvo e la produzione. Per interpretare il ruolo del leader locale Josè Domingo, co-protagonista del film, i produttori americani avrebbero voluto Sidney Poitier, il più famoso attore afroamericano di quel periodo. Pontecorvo era contrario a questa scelta, non perché non ammirasse l'attore, perché riteneva Poitier troppo americano e troppo occidentale per poter interpretare un ruolo come quello di Domingo.

Il regista cercava qualcuno che desse autenticità al personaggio, e questo qualcuno lo trovò in Evaristo Marquez. Un giorno mentre passeggiava su una spiaggia Pontecorvo vide un uomo a cavallo, la cui immagine riassumeva perfettamente tutto ciò che stava cercando nell'interprete di Josè Domingo.

Convincere Evaristo Marquez a partecipare alle riprese del film non fu affatto semplice, l'uomo che non aveva idea di che cosa fosse il cinema, era analfabeta e inoltre parlava un particolare dialetto difficilmente comprensibile. Marquez oltre ad avere alle proprie spalle le lotte dei suoi avi che si erano ribellati ai loro oppressori, era la personalità giusta per compensare l'atteggiamento da divo dell'attore americano Marlon Brando²¹⁷, interprete scelto per il ruolo di William Walker.

Nonostante i dissidi sul set e le critiche che Brando ha più volte espresso nei confronti di Pontecorvo, rimase tra i due una sorta di stima tanto che Brando dichiarò che a suo parere l'interpretazione fatta in *Queimada* sia stata la migliore di tutta la sua carriera, anche se non la più conosciuta.

²¹⁶ La vicenda si ispira ad un fatto storico realmente accaduto e che ha come protagonista François-Dominique Toussaint Louverture, il quale guidò una rivolta degli schiavi nel 1803 a Santo Domingo e che dopo essere stato fatto prigioniero dai francesi, venne portato in Francia dove morì.

²¹⁷ Molto noti sono infatti i litigi tra il regista pisano e Marlon Brando, tanto che nelle ultime settimane di riprese i due comunicavano quasi esclusivamente tramite un intermediario in modo da doversi incontrare il meno possibile.

Pontecorvo a sua volta, affermò che probabilmente nessuno avrebbe deciso di vedere un film di questo genere se non fosse stato per la presenza di Marlon Brando, evidenziando, anche se con una certa timidezza, quanto anche lui fosse consapevole delle regole del mercato cinematografico.

Tornado alla parabola cinematografica di Evaristo Marquez ricorda molto quella di Armida Gianassi, interprete di Giovanna: entrambi erano stati catapultati in un contesto che non gli apparteneva facendo nascere in loro nuove ambizioni, per poi venir abbandonati nel momento in cui le luci si spengono.

La raffinatezza di *Queimada* è data soprattutto dalla sua fotografia e dalle scelte musicali. La colonna sonora del film fu affidata ad Ennio Morricone, il quale collaborava per la prima volta con il regista pisano. Le sue scelte compositore sono state in grado di racchiudere nel migliore dei modi tutto lo spirito intrinseco di misticismo dell'opera.

Il film è in grado di far trasparire la relazione tra passato e presente a cui Pontecorvo era fortemente legato: la dimensione politica di *Queimada* si intreccia perfettamente con i movimenti rivoluzionari dell'appena concluso sessantotto, lasciando intendere che non importa quanto diversi siano i contesti storici o geografici ma in ogni epoca avrà i suoi William Walker e i suoi José Domingo²¹⁸.

Tra questi due lungometraggi va però inserito lo straordinario successo *La Battaglia di Algeri*. Questo film è da inserire tra i film più politici e più moralmente rigorosi di tutta la produzione del regista. Il cinema per Pontecorvo rappresentava infatti una vera e propria missione in cui il tema della politica era parte integrante. Forse proprio per questo motivo egli realizzò solamente cinque lungometraggi²¹⁹.

Il legame con la politica di Pontecorvo ha avuto il suo inizio con la resistenza, e si è evoluto nel tempo con l'avvicinamento al Partito Comunista Italiano. Nonostante il regista pisano sia rimasto per tutta la sua carriera un regista ideologicamente schierato a sinistra, il suo rapporto con il Pci andò sempre più verso un affievolimento, tanto da arrivare addirittura ad entrare in contrasto con esso.

Per quanto riguarda *La Battaglia di Algeri*, esso rappresenta il film più amato e studiato dell'intera filmografia pontecorviana.

Questo film non è solo ben fatto dal punto di vista estetico, ma anche dal punto di vista politico: la sua uscita nelle sale ha generato l'attenzione e l'ammirazione non solo della critica internazionale,

²¹⁸ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²¹⁹ Con le nuove prospettive politiche degli anni ottanta non fu più in grado di ritrovare nella società quel forte legame con la politica che vi era stato invece nei decenni precedenti. Negli anni ottanta lo vediamo impegnato infatti, in collaborazione con altri cineasti, in un unico progetto: le riprese dei funerali di Enrico Berlinguer, morto a Padova l'11 giugno del 1984. Cfr. Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

ma anche di movimenti come quelli dei Black Panthers²²⁰, che videro nella guerriglia urbana rappresentata nel film di Pontecorvo un'ottima modalità di insurrezione nei confronti del potere bianco; o dell'IRA²²¹, anch'essi affascinati da contenuto del film.

La Battaglia di Algeri nasce da un precedente progetto, mai realizzato, di Pontecorvo e Solinas dal titolo *Parà*. Le vicende narrate ruotano intorno alla storia Ali La Pointe, ultimo superstite del Fronte di Liberazione Nazionale algerino, che rifugiatosi nel suo nascondiglio viene circondato dai Parà del colonnello Mathieu²²². Ali La Pointe, consapevole della sua imminente morte ripercorre con la memoria i tre anni di lotte per la liberazione dell'Algeria che l'avevano portato a trasformarsi da pregiudicato comune ad uomo consapevole e combattivo. Con la morte di La Pointe la rivoluzione sembrava sedata, ma pochi anni dopo la lotta ricomincia e nel 1962 l'Algeria ottiene la tanto agognata indipendenza.

Come accaduto già nei precedenti film di Pontecorvo, la maggioranza degli attori impiegati nelle riprese non sono professionisti, ma volti comuni, che arrivano direttamente dalla strada. L'unica eccezione è Jean Martin, l'interprete del colonnello Mathieu.

Le figure femminili presenti all'interno del film, ricordano le operaie di *Giovanna* molto più di quanto a prima vista si potrebbe pensare. Le donne attiviste ne *La Battaglia di Algeri* lungo tutto il susseguirsi delle vicende, sono sempre in silenzio, il loro silenzio però non è simbolo di sottomissione o inattività all'interno del gruppo, al contrario i gruppi di resistenza Algerini erano caratterizzati da un forte cameratismo e da accesi dibattiti tra gli uomini e le donne che vi facevano parte. Il loro silenzio in un certo senso rappresenta lo stereotipo che i colonizzatori francesi hanno nei confronti della donna algerina. Ella viene sempre rappresentata con il velo, che però non viene mai inteso dal regista come simbolo di repressione ed esclusione.

Al contrario di quello che pensano i militari francesi, le donne algerine sono parte integrante del tessuto sociale del Paese e come i loro compatrioti uomini partecipano attivamente alla distruzione del sistema oppressivo che i colonizzatori hanno instaurato nel loro territorio.

²²⁰ Black Panthers: Organizzazione rivoluzionaria afroamericana che tra gli anni 60 e gli anni 80 del secolo scorso, il cui intento era quello di liberare la popolazione afroamericana dall'oppressione politica, sociale e legislativa dei connazionali bianchi.

²²¹ IRA: acronimo di Irish Republican Army. L'esercito repubblicano irlandese è un'organizzazione militare nata durante la guerra d'indipendenza irlandese e che nelle sue riorganizzazioni successive combatteva per l'annessione dell'Irlanda del Nord alla Repubblica d'Irlanda.

²²² Il colonnello Mathieu è un personaggio di finzione ispirato in parte al vero comandante dei parà che partecipò alla battaglia di Algeri Jacques Massu, e in parte al colonnello Marcel Bigeard, il più colto e conosciuto a livello mediatico dei colonnelli francesi in Algeria.

È stato proprio il sottovalutare il ruolo delle donne nella lotta uno dei maggiori errori francesi, trasformando il loro maschilismo in un'arma a doppio taglio.

Interessante inoltre è la scena in cui le donne algerine si travestono con abiti occidentali in modo da confondersi in qualche modo con il nemico. Ciò permetterà l'oro di portare avanti la loro missione senza farsi notare e destare sospetti nei colonizzatori²²³.

Con i loro silenzi e i loro travestimenti le donne algerine superano lo stereotipo che è stato affibbiato loro e con forza e dedizione portano avanti la loro lotta. Allo stesso modo, grazie al lavoro e alla cooperazione, anche le operaie di *Giovanna* operano al fine di superare uno stereotipo, come può essere quello dell'incapacità di un gruppo di donne di essere solidali tra loro o quello di non essere in grado di fare attivismo politico.

L'ultimo lungometraggio realizzato da Gillo Pontecorvo, *Ogro*²²⁴, vedrà la luce nel 1979, a ben 10 anni di distanza da *Queimada*.

Il film, presentato in anteprima alla 44^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 1979, racconta dell'attentato messo in atto dall'ETA, organizzazione armata che lottava per l'indipendenza dei Paesi Baschi dalla Spagna, nei confronti dell'ammiraglio franchista Luis Carrero Blanco²²⁵. Il piano, che inizialmente doveva essere un rapimento, consistette nello scavare un tunnel sotto la strada dove passava Carrero Blanco.

Tra tutti i film di Pontecorvo, *Ogro* sembra essere il più moderato. Pontecorvo non si spinge mai troppo oltre nell'appoggiare i protagonisti delle vicende narrate.

Infatti, nonostante fossero passati ormai alcuni anni dagli eventi di cui si andava a raccontare, il film venne girato proprio nello stesso periodo del rapimento e dell'uccisione di Aldo Moro avvenuta per mano delle Brigate Rosse tra il marzo e il maggio del 1978.

²²³ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²²⁴Il film prende spunto dal libro del 1974 *Operación Ogro. Cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*, scritto da Eva Foster, sotto lo pseudonimo di Julen Agiere. Il libro era la cronaca dell'organizzazione e dell'attentato all'ammiraglio Luis Carrero Blanco, successore di Francisco Franco. Inizialmente doveva trattarsi di un rapimento, ma con la nomina di Carrero Blanco a presidente del consiglio, il sequestro si tramuterà in attentato. Cfr. Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²²⁵ Luis Carrero Blanco fu un politico spagnolo ed istruttore della scuola navale di Madrid. Sali ai vertici della marina militare spagnola quando, durante la guerra civile, divenne forte sostenitore del regime franchista, tanto che nel 1941 fu nominato, prima segretario privato di Franco, ed in seguito vice primo ministro. Nel giugno 1973 Franco gli cedette la carica di capo del governo e rimase in carica fino al dicembre dello stesso anno quando appunto fu vittima dell'attentato raccontato da Pontecorvo in *Ogro*.

Pontecorvo decise addirittura di modificare alcune parte della sceneggiatura, introducendo nel finale l'allontanamento ideologico dalla violenza di alcuni dei personaggi, per scongiurare una qualsiasi accusa di filo-brigatismo²²⁶.

Venne inoltre usato un intreccio di flashback e flashforward, volto a movimentare una trama che rischiava di sembrare una cronaca giornalistica.

Ne risulterà un film molto intimista anche se su alcuni aspetti privo di quel coraggio tipico dei suoi film precedenti²²⁷.

La presenza in questo film a differenza di altri lavori pontecorviani è relativamente limitata: all'interno del gruppo dell'ETA che pianificò l'attentato sono presenti anche figure femminili, ma la loro presenza non spicca come in *Giovanna* o in *Kapò*.

Nel periodo successivo ad *Ogro*, Pontecorvo tornerà ad occuparsi di documentari, e dal 1992 al 1996 Gillo Pontecorvo diventerà direttore della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Tra le iniziative di Pontecorvo per riavvicinare il pubblico al Festival veneziano ci saranno alcune scelte controverse ma che daranno la possibilità a personalità più commerciali e *mainstream* di prendere parte alla mostra del cinema, in modo da attirare maggiore attenzione mediatica. Nonostante le critiche ricevute dalla stampa nazionale egli sarà in grado di gestire abilmente e con diplomazia non solo la Mostra, ma anche le stesse critiche²²⁸.

L'elemento comune che unisce tutte le opere di Pontecorvo è l'essere frutto della grande partecipazione politica iniziata con i movimenti di resistenza partigiani.

In tutto il suo percorso la sua formazione etica, più che cinematografica, l'hanno portato alla realizzazione di film il cui sguardo risulta sempre attento alle difficoltà e alle ingiustizie subite da coloro che sono oppressi.

²²⁶ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²²⁷ Eva Foster, autrice del libro da cui è tratto *Ogro* accuserà Pontecorvo di aver tradito la causa basca poiché aveva utilizzato l'attentato a Carrero Blanco esclusivamente in relazione alla situazione italiana.

²²⁸ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

3.1.1 Gillo Pontecorvo ed il sodalizio con Franco Solinas

La collaborazione tra Pontecorvo e Solinas affonda le sue radici in un comune passato tra le fila dei partigiani e nella vicinanza ideologica di entrambi nei confronti del Partito comunista Italiano²²⁹. Subito dopo la guerra Solinas iniziò a lavorare come giornalista, e fu proprio in quel periodo che scriverà il racconto Squarciò, da cui nel 1957 verrà tratto il primo lungometraggio di Gillo Pontecorvo e secondo progetto a cui i due lavoreranno insieme, *La grande strada azzurra*.

Il primo incontro tra Franco Solinas ed il cinema avvenne proprio con il medio-metraggio *Giovanna*. In seguito Solinas collaborerà a quattro dei cinque lungometraggi realizzati da Pontecorvo. Questo rende chiaro quanto la sua partecipazione alla scrittura delle sceneggiature sia parte integrante della produzione pontecorviana.

Entrambi come dichiarato anche da Pontecorvo sia lui che Solinas lavoravano al servizio della “Dittatura della verità” ed è proprio per questo che con la loro collaborazione riuscivano ad integrare i loro interessi politici con la ricerca della verità²³⁰.

L'elemento politico fu sempre fondamentale all'interno delle sceneggiature dell'autore sardo, egli la considerava infatti come una delle fondamentali questioni nell'uomo e quindi indispensabile in un contesto di adesione alla realtà.

La sua formazione giornalistica e di romanziere lo portò però in alcuni casi a voler inserire all'interno delle sue produzioni elementi che andassero a distaccare la trama dalla pura narrazione della verità.

Fu il caso di Kapò, per esempio, dove Solinas insistette con Pontecorvo per inserire una storia d'amore all'interno della trama²³¹.

Le trame di Solinas rimanevano comunque legate Le trame di Solinas rimanevano comunque legate in maniera indissolubile non solo alla sua ideologia marxista, ma anche al suo costante desiderio di ricercare la radice storica delle problematiche politiche sociali ed economiche che colpivano il mondo del suo tempo.

Tra i suoi temi prediletti, vie erano sicuramente quelli legati alla ribellione da parte del più debole

²²⁹ Solinas all'età di sedici anni lasciò la sua terra natia, la Sardegna, e come Pontecorvo si unì alle truppe partigiane. Finita la guerra Solinas iniziò a lavorare come giornalista.

²³⁰ Michalczyk, John, *Franco Solinas: The Dialectic of Screenwriting*, in *Cineastè*, Vol. 13, n°2, 1984, Cineastè Publishers inc., pp. 30-32

²³¹ Pontecorvo era assolutamente contrario a questa scelta tanto che i due litigarono e non si rivolsero la parola per due settimane. Alla fine si accordarono e la storia d'amore tra Edith/Nicole e Sasha fu inserita sul finale.

nei confronti dell'oppressore. Questo tematica emerge ampiamente non solo in *Giovanna*, ma in tutti e quattro i lungometraggi realizzati con Pontecorvo.

Per Solinas e Pontecorvo era fondamentale la ricerca: per la realizzazione dei loro film si dedicavano con molta attenzione alle interviste a tutti coloro che avevano vissuto il momento storico in questione²³².

Prima della stesura di *Kapò* i due avevano intervistato sia sopravvissuti all'olocausto, sia ex guardie naziste in modo da riuscire a creare un quadro completo della vicenda e rendere il più realistici possibili tutti i loro personaggi. Lo stesso è accaduto che con *La battaglia di Algeri*, dove raccolsero le testimonianze sia della polizia francese, sia dei membri restanti del Fronte di Liberazione Nazionale algerino²³³.

Solinas fu da sempre un perfezionista, la sua modalità di scrittura era lenta e metodica, ma soprattutto incentrata sulla qualità più che sulla quantità.

Questo suo metodo era sicuramente molto in linea con l'idea di cinema di Pontecorvo, il quale durante la sua carriera non si dimostrò mai desideroso di realizzare molti più film di quelli che sapeva sarebbe stato in grado di realizzare al meglio. Forse fu proprio per questo la loro collaborazione e amicizia durò così a lungo.

3.2 Pontecorvo ed il documentario di finzione

Come già visto nell'analisi dalla filmografia di Pontecorvo, il lavoro del regista pisano era caratterizzato da una forte vena documentaristica. Tutta la prima parte della sua produzione cinematografica rientra perfettamente in un contesto di rinascita che il documentario di finzione ha avuto tra gli anni cinquanta e sessanta.

Che cos'è però un documentario di finzione e come può essere letto all'interno dei film di Pontecorvo?

Innanzitutto è importante sottolineare come tra gli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso molti

²³² Questo elemento assume un'importanza ancora maggiore se si considera la predilezione di Pontecorvo non solo di lavorare con attori non professionisti, ma anche e soprattutto che avessero una conoscenza in prima persona della vita dei personaggi che sarebbero andati ad interpretare. Queste caratteristiche, secondo il regista, fornivano infatti un maggior realismo all'interpretazione, e anche le piccole sbavature che poteva comportare il lavorare con persone il cui lavoro non era fare gli attori, fornivano maggior veridicità al tutto. Cfr. Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002

²³³ Michalczyk, John, *Franco Solinas: The Dialectic of Screenwriting*, in *Cineastè*, Vol. 13, n°2, 1984, Cineastè Publishers inc., pp. 30-32

giovani registi si interessarono alle tematiche legate ai conflitti sociali che pervadevano il periodo²³⁴.

Questo portò ad un inevitabile coinvolgimento della politica all'interno del cinema e dell'arte in generale. La riuscita di questi film dipendeva proprio dal coinvolgimento e dalla forte identificazione che i registi avveravano con i loro personaggi o con le circostanze messe in scena.

Il punto di vista del regista era sempre presente e ben visibile allo spettatore: la narrazione era quindi fortemente influenzata dell'idea del regista che in maniera chiara parteggiava generalmente per gli oppressi della storia. È forse anche per questo motivo che tra tutti i lungometraggi realizzati da Gillo Pontecorvo, il suo ultimo, *Ogro*, è quello meno coraggioso²³⁵.

Nel documentario di finzione non è importante solo il punto di vista dell'autore, ma anche l'adesione con gli avvenimenti storici che sono alla base del racconto.

Nel caso de *La battaglia di Algeri* ad esempio il contesto storico in cui è inserito il racconto è perfettamente attinente alla realtà dei fatti avvenuti in Algeria in quegli anni.

È inoltre chiaro fin da subito la totale adesione di Pontecorvo alla lotta del Fronte Nazionale di Liberazione algerino, anche alla luce della sua esperienza tra le fila partigiane durante la Seconda Guerra Mondiale. A non essere reali, o almeno non del tutto, come nel caso del Colonnello Mathieu, sono i personaggi che si incontrano nel corso della narrazione.

La battaglia di Algeri non possiede però un vero e proprio eroe che fa da cardine alla vicenda: Ali La Pointe l'ultimo superstite del F.L.N. risulta essere un personaggio minore, facendo incentrare l'attenzione del pubblico su colui che può essere considerato l'antagonista, ovvero il colonnello Mathieu²³⁶.

L'importanza data a Mathieu ricade in una serie di critiche rivolte a Pontecorvo, le quali accusavano il regista di aver reso questo personaggio troppo carismatico, tanto che in alcuni punti

²³⁴ Dopo la fine della seconda guerra iniziò una nuova ondata di lotte operaie, le quali venivano alimentate soprattutto dalla crisi politica economica ed istituzionale lasciata dalla guerra. Inoltre l'esperienza resistenziale aveva incoraggiato i lavoratori a portare avanti una battaglia con lo scopo di riconquistare i valori morali e materiali che erano andati perduti con la guerra.

Le lotte sociali e sindacali del dopoguerra ebbero luogo in un contesto lavorativo molto diverso da quello che era stato, le spinte rivoluzionarie erano molto presenti, ma allo stesso tempo era molto presente la controparte moderata. All'interno delle fabbriche l'incertezza politica e produttiva, unita alla difficoltà di recuperare le materie prime alimentarono le proteste operaie per circa un decennio dopo la fine della guerra.

²³⁵ La visione di Pontecorvo in questo film risulta quasi sbiadita, e tremendamente influenzata non solo dai drammatici fatti di cronaca che colpivano l'Italia in quel periodo, ma anche dal timore che il regista aveva nei confronti delle pesanti critiche che il film avrebbe potuto causare. Cfr. Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²³⁶ Mellen, Joan, *Film & Style: The fictional documentary*, in *The Antioch Review*, Vol 32, n°3, Autunno 1972, Antioch Review Inc., p.p. 403-425

del film il pubblico sia in grado di simpatizzare maggiormente per il colonnello rispetto che per il popolo algerino²³⁷.

Questa scelta di non creare un personaggio positivo forte e carismatico, che attiri completamente le simpatie del pubblico, potrebbe ricadere anch'essa nella tradizione pontecorviana di anteporre il gruppo, la comunità, ed in questo caso l'intero popolo algerino, al singolo individuo.

Ne *La battaglia di Algeri* le varie personalità emergono solo in funzione di evidenziare una qualche verità utile all'azione per poi tornare ad occupare una posizione di sfondo²³⁸.

L'operazione di Pontecorvo è quella di contrapporre quindi un gruppo unito da un obiettivo comune ad un singolo, anche se carismatico.

Se prendiamo in esame *Queimada* ritroviamo anche qui lo schema di contrapposizione tra un gruppo posto in una posizione subordinata, gli schiavi delle Antille, rispetto ad un singolo oppressore che possiamo identificare con Sir William Walker.

Una situazione di questo tipo può essere identificata anche in *Giovanna*, dove le operaie della fabbrica tessile si pongono in opposizione al padrone della fabbrica, il quale rappresenta il capitalismo in tutta la sua interezza. Ancora una volta un gruppo che si contrappone ad un singolo rappresentante del potere, anche se molto meno carismatico del colonnello Mathieu.

Giovanna rappresenta sempre un ottimo esempio poiché esso, nonostante sia stato uno dei primissimi lavori del regista, ha gettato le basi per tutta la produzione cinematografica pontecorviana successiva. Esso rientra perfettamente nei canoni della tipologia di documentario di finzione utilizzato da Gillo Pontecorvo.

Dunque partendo ancora una volta dall'esempio di *Giovanna*, la storia raccontata in questo film non rappresenta la cronaca di un fatto realmente accaduto come nel caso di *Queimada*, e non rappresenta nemmeno un avvenimento storico reale come sarà per *La battaglia di Algeri*, ciononostante esso rappresenta una racconto del reale: una protesta come quella messa in atto dalle operaie del film era all'ordine del giorno nel periodo in cui il film è stato realizzato²³⁹.

Nonostante il cinema non si fosse mai diletato prima di allora nella realizzazione di un film che raccontava la lotta di operaie donne, e nonostante l'intrinseco maschilismo presente anche nei partiti

²³⁷ Un'altra ipotesi sul motivo per cui non vediamo un vero e proprio protagonista è la volontà di Pontecorvo di avvicinarsi maggiormente al piano della realtà, dove non sempre si trova un vero e proprio protagonista.

²³⁸ È il caso anche di un'altro personaggio su cui viene incentrata l'attenzione del pubblico, Larbi Ben M'hidi, leader del Fronte di Liberazione Nazionale, il quale per primo aveva capito quanto costruire una nuova società dalle ceneri di quella vecchia dominata dai colonizzatori sarebbe stato probabilmente più difficile che mettere in atto la rivoluzione stessa.

²³⁹ Tutto all'interno di *Giovanna* è reale, dall'ambientazione, alle dinamiche tra i vari personaggi. L'unica cosa a non essere reale è la trama, ma anche in questo caso la realtà si intreccia moltissimo con essa.

della sinistra italiana, la possibilità che una situazione come quella di *Giovanna* fosse realmente accaduta c'era. La presenza femminile all'interno delle fabbriche andava sempre più aumentando, soprattutto in campo tessile.

La storia raccontata in *Giovanna* va letta quindi come un esempio, come una rappresentazione simbolica di tutte le lotte operaie che si susseguivano nelle varie realtà industriali italiane di quegli anni. Ne sono un esempio le stesse attrici che compaiono nel film, tutte lavoratrici provenienti dal mondo industriale.

Le donne, le protagoniste, che compaiono in *Giovanna*, sono frutto dell'immaginazione di Pontecorvo e Solinas, ma l'ideale per cui lottano è simbolo comune di tutto il movimento operaio.

3.3 *Giovanna di Gillo Pontecorvo (1955)*

Le vicende raccontate nel film *Giovanna* ruotano intorno alla decisione di un gruppo di cento operaie di una manifattura tessile di Prato, di occupare la fabbrica come segno di protesta alla decisione dei dirigenti dell'azienda di licenziare venti di loro.

La protagonista è per l'appunto la giovane Giovanna, anche lei lavoratrice della fabbrica. Giovanna ha un figlio piccolo e un marito di nome Antonio, anche lui operaio, che come vedremo in seguito non approverà la scelta della moglie di scioperare, sostenendo che un gruppo di donne non sarebbe mai stato in grado di portare avanti un'occupazione.

Oltre a Giovanna però sono molte altre le operaie impegnate in questa occupazione : Armida, un'anziana vedova, madre di quattro figli, preoccupata di perdere il lavoro a causa dei suoi continui litigi con il direttore; Antonietta, incinta di sette mesi; Elena, sposata da poco e ancora non abituata alla vita coniugale; Adele, il cui marito è disoccupato; ed infine Teresa, figura rispettata all'interno della fabbrica a causa della sua età e del suo carisma.

Le operaie, dopo aver saputo dei licenziamenti e dopo non più di qualche discussione, decidono di comune accordo di non voler sapere i nomi delle lavoratrici licenziate, in modo da non essere tentate ad abbandonare le compagne.

Rilavante all'interno dello svolgimento della trama è anche la modalità con cui queste operaie tessili gestiscono il loro periodo di occupazione. Esse infatti decidono di incentrare la loro protesta sulla produzione, continuando a lavorare a pieno ritmo per tutto il periodo dello sciopero.

Questa scelta aveva lo scopo di dimostrare quanto l'impegno e il lavoro di ognuna di loro fossero fondamentali per la produttività della fabbrica mettono in atto quello che viene definito uno

“sciopero al rovescio²⁴⁰”. Questa tipologia di sciopero era una delle forme tipiche utilizzate in Italia in quel periodo²⁴¹.

Con il passare dei giorni le difficoltà iniziano a farsi sempre più pressanti, minacciando così la protesta delle operaie che, non solo per il poco cibo che riescono a far arrivare di notte all'interno della fabbrica, ma soprattutto a causa della lontananza delle proprie famiglie, iniziano a perdere la fiducia in quello che stanno mettendo in atto.

Al diciottesimo giorno di protesta infatti, il direttore della manifattura decide di impedire l'accesso ai familiari delle operaie facendo chiudere la strada sterrata che porta alla fabbrica.

Questa presa di potere doveva spingere le operaie a sentirsi sempre più isolate, e quindi ad essere più propense ad abbandonare la protesta.

A sostenere le colleghe dall'esterno vi era però Antonietta, che essendo incinta di sette mesi aveva deciso di non partecipare direttamente all'occupazione.

Nonostante ciò si era fatta carico non solo di sostenere e prendersi cura delle famiglie delle operaie mentre quest'ultime occupavano la fabbrica, ma riuscì addirittura a trovare una soluzione per poter far comunicare le operaie con i loro cari.

Grazie all'ausilio di un furgoncino e di un megafono aveva dato la possibilità infatti ai mariti e ai figli delle lavoratrici di comunicare a distanza con esse.

Questo però non bastò alla giovane Elena a convincerla a continuare a lottare: ella infatti, dopo aver sentito la voce del marito, e provata dalla fatica dei giorni rinchiusa dentro la fabbrica, decise di abbandonare la protesta, provocando indignazione tra le colleghe.

Le difficoltà però non erano ancora finite e durante il venticinquesimo giorno di occupazione i dirigenti della fabbrica decisero di interrompere l'elettricità in modo da impedire alle operaie di continuare a lavorare.

A questo punto Giovanna decide quindi, coraggiosamente, di trovare una soluzione per far ripartire i telai ed i macchinari necessari per svolgere il loro lavoro.

Durante la notte Giovanna si reca al circolo degli operai del vicino cementificio, dove chiede il loro aiuto per far tornare in funzione i telai.

²⁴⁰ Lo sciopero al rovescio è una delle modalità di sciopero operaio e contadino diffusi in Italia nel secondo dopoguerra. Il politico, sindacalista e giornalista Vittorio Foa, nell'introduzione del libro “Alla riversa” di Giuseppe Cantarano, afferma che “uno sciopero al rovescio è esattamente il rovescio di uno sciopero”, egli afferma quindi che se nel momento in cui i lavoratori si astengono dal lavoro per rivendicare e riappropriarsi del proprio tempo e della propria forza lavoro, in uno sciopero al rovescio questa rivendicazione avviene prestando il proprio lavoro senza essere retribuiti per esso. Lo sciopero al rovescio prevede quindi il lavoro. Un lavoro volto non al ricevere un salario, ma ad esercitare una pressione sociale e politica nei confronti delle istituzioni che vengono ritenute inefficienti.

²⁴¹ Balma, Philip, *Big Business, Big Brother, 'Big Father': Proto-Feminist Marxism in Giovanna by Pontecorvo*, in “Italica”, Vol. 89, N°2, Winter 2012, American Association of Teachers of Italian, p.p 499-509

È qui che dopo molte settimane rivede il marito Antonio, che finalmente, anche se non ancora del tutto convinto, decide di aiutare la moglie.

Tutte le operaie sono in attesa della ripartenza dei telai, ma esse vengono raggiunte dal direttore della fabbrica che concede loro un ultimatum: solo quindici di loro, e non più venti, verranno licenziate, ma questa volta la scelta sarà nelle loro mani.

Infatti, le prime ottantacinque donne che lasceranno la fabbrica e si recheranno all'ufficio centrale potranno tornare a lavoro e verrà data loro la paga completa di tutto il periodo di occupazione della fabbrica.

Questo chiaro tentativo di mettere le operaie l'una contro, porta ad un iniziale scompiglio tra le lavoratrici, subito superato dalla forza di Giovanna che cerca in tutti i modi di tenerle unite.

L'unica a cedere al ricatto del direttore è la vedova Armida: la donna infatti non può più permettersi di lasciare soli i suoi quattro figli, e in una delle scene più drammatiche del film abbandona le compagne in lacrime e ripetendo "Ma come devo fare?".

A differenza di Elena, l'abbandono di Armida non viene accompagnato da fischi di disapprovazione, forse a causa del senso di comprensione che le altre donne provano nei confronti di Armida e dei suoi figli.

Nell'inquadratura finale del film vediamo Teresa, richiudere i cancelli della fabbrica dopo che tutte le restanti operaie, unite, sono tornate al loro lavoro. Tutte le operaie sono equamente importanti all'interno della fabbrica.

In sottofondo possiamo sentire la voce di Giovanna affermare: " Trentaquattresimo giorno, e resistevamo ancora. Nessuno avrebbe più abbandonato la lotta ormai, nessuno... sino alla fine²⁴²"

Il finale resta dunque aperto, mettendo in evidenza come non sia importante l'esito dello sciopero, ma la motivazione per cui esso è stato portato avanti ed il modo in cui esso è stato messo in pratica.

La storia narrata in Giovanna racchiude nella sua semplicità, una molteplicità di sfumature, tematiche e stralci di vita vissuta che rappresentano la sintesi dell'inventiva e della creatività di un gruppo di giovani professionisti, che nonostante il budget limitato riuscirono a mettere in piedi un valido progetto.

Tra le cose più difficili che dovettero affrontare vi fu la scelta della fabbrica in cui ambientare la vicenda. A causa della limitata disponibilità economica non potevano permettersi di affittare un edificio o pagare un proprietario di fabbrica affinché mettesse a disposizione i suoi spazi per girare il film. Alcuni inizialmente si illudevano di poter ricavare una qualche pubblicità per la propria

²⁴² Balma, Philip, *Big Business, Big Brother, 'Big Father': Proto-Feminist Marxism in Giovanna by Pontecorvo*, in "Italice", Vol. 89, N°2, Winter 2012, American Association of Teachers of Italian, p.p 499-509

fabbrica grazie al film, pubblicità che di certo un film che raccontava di un'occupazione non poteva dare²⁴³.

Questo rese ancora più complicata la ricerca del set adatto. Alla fine la scelta ricadde in un vecchio opificio di Prato, perfetto per posizione e per grandezza. Le sue piccole stanze erano il luogo ideale dove girare le scene di lavoro al telaio e la sua facciata ottocentesca rispecchiava l'architettura tipica della città di Prato da cui Pontecorvo era affascinato. Inoltre se la fabbrica fosse stata troppo grande sarebbero servite troppe comparse per riempirla.

Il proprietario dell'edificio era un'ex operaio sui settantacinque anni divenuto imprenditore e che sapeva distinguere a vista d'occhio un materiale tessile dall'altro.

Giuliano Montaldo²⁴⁴, amministratore della Tirrenica film, casa di produzione di *Giovanna*, raccontò che dovette mentire per convincere il vecchio proprietario a mettere a disposizione la fabbrica. Egli gli raccontò che il film che dovevano girare avrebbe raccontato la storia di alcune operaie tessili e delle tensioni che si andarono a creare tra esse a causa del tradimento del marito di una di loro con una collega di lei. Una classica storia di triangolo amoroso.

Il proprietario accettò, nonostante un iniziale scetticismo per la semplicità della trama del film.

Con il passare dei giorni la bugia raccontata al proprietario della fabbrica non poteva più essere portata avanti, troppe erano le scene in cui comparivano slogan di protesta e per questo Montaldo fu costretto a raccontare la verità all'ex operaio, che con estrema naturalezza commentò: "Eh, anch'io quand'ero operaio mi arrabbiai più volte con il padrone."

Da quel momento la disponibilità del proprietario della fabbrica crebbe a dismisura, tanto da non voler nessun compenso per l'utilizzo della fabbrica per le riprese²⁴⁵.

Difficile fu anche la ricerca degli interpreti del film. Come già detto in precedenza tutti i personaggi di *Giovanna* sono interpretati da attori non professionisti ma da persone comuni, da lavoratrici, che e giusta ed aiuto registi hanno cercato rivolgendosi al sindaco e alle organizzazioni sindacali di Prato. Fu scoperta così anche Armida Gianassi, interprete di *Giovanna*.

La donna, che aveva iniziato a lavorare all'età di tredici anni, frequentava le scuole serali, mentre di giorno lavorava per una piccola ditta a conduzione familiare che si occupava della produzione di

²⁴³ Molti proprietari di fabbrica, inizialmente entusiasti per la possibilità di poter mettere a disposizione gli spazi della propria fabbrica per la realizzazione di un film, si tiravano indietro nel momento in cui venivano a conoscenza delle tematiche affrontate all'interno della pellicola, preoccupati che la visione del film potesse incitare gli operai a scioperare, venendo di conseguenza associati ai movimenti operai. Cfr. Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002

²⁴⁴ Prima di *Giovanna*, Giuliano Montaldo, aveva recitato in alcuni film del regista Carlo Lizzani tra cui *Ashtung! Banditi!* e *Cronache di poveri amanti*.

²⁴⁵ Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002, p. 141

corde per filature. Come da lei stessa raccontato, non aveva mai fatto esperienza della vita nelle grandi fabbriche, poiché dove lavorava lei non erano che in otto. Se avevano qualche problema potevano parlarne con il padrone e non era quindi mai stata coinvolta in scioperi od occupazioni di alcun genere.

Per avere i permessi per girare il film *Armida* dovette chiedere al suo titolare, che glieli concesse senza problemi. Ella però non smise mai di lavorare, andando in fabbrica tra una scena e l'altra. *Armida* aveva di certo il background culturale ed il volto giusto per interpretare la protagonista Giovanna, purtroppo la sua timidezza di fondo e la sua insicurezza hanno fatto sì che nel corso della storia emergessero altre figure femminili molto più incisive come ad esempio le operaie Antonietta ed *Armida*²⁴⁶.

Le riprese furono effettuate tra la metà di ottobre e la metà di novembre del 1955. Il clima rigido ed il cielo coperto risultarono particolarmente appropriate per ottenere l'effetto desiderato da Pontecorvo: la luce diffusa data dal cielo grigio autunnale forniva infatti alle scene maggior verità e drammaticità, che si adattavano particolarmente con la storia narrata. Quest'atmosfera malinconica dovuta appunto a questa luce soffusa, era tipica del cinema realista di allora, distanziandolo fortemente dalle luci molto più vivaci e brillanti delle commedie ²⁴⁷.

Le giornate grigie d'autunno non erano però l'ideale per le scene girate all'interno della fabbrica, dove furono costretti ad utilizzare delle luci artificiali in modo che la scena non risultasse troppo scura.

Poiché la storia di Giovanna era molto realistica, anche la fotografia lo doveva essere altrettanto. Non erano importanti, per Pontecorvo, particolari effetti di luce, l'importante era rendere al meglio l'atmosfera della fabbrica. Questa necessità di rendere percepibile allo spettatore l'atmosfera all'interno della fabbrica è resa ancora più fondamentale se si considera il fatto che all'interno del film le scene che mostrano il processo di produzione vero e proprio sono ridotte all'osso. Nelle fabbriche tessili, come nelle acciaierie, il lavoro è a ciclo continuo, di conseguenza era impossibile utilizzare le sale di produzione per le riprese del film. Si dovettero quindi accontentare dei reparti meno necessari alla produttività della fabbrica, come i magazzini²⁴⁸.

²⁴⁶ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

²⁴⁷ Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002, p.p. 136-137

²⁴⁸Ivi, p. 146

Per molte delle inquadrature è stato scelto di realizzarle con uno sguardo dall'alto: la sensazione che si voleva trasmettere era quella che le operaie all'interno della fabbrica fossero schiacciate, oppresse, dalla situazione lavorativa in cui si trovavano.

Il film fu quasi completamente ri-doppiato, poiché i rumori dei macchinari provenienti dai reparti della fabbrica la cui produzione non era stata sospesa, contrastavano in maniera troppo forte con lo sciopero del film. Fu proprio questa necessità di dover doppiare il film il fattore che più rammaricò Pontecorvo²⁴⁹.

Il ri-doppiaggio, per una questione puramente economica, venne realizzato in un tempo minore rispetto a quello che sarebbe servito e non potendo utilizzare le voci delle stesse interpreti, il regista si dovette accontentare dei pochi disponibili per il lavoro.

Questo ha portato alcuni dei dialoghi a sembrare molto più piatti e impersonali rispetto a com'erano in origine. Privi di quelle sporcature dialettali che avrebbero reso il tutto più realistico e meno impostato.

I rumori prodotti dai macchinari si rivelarono essere comunque utili: essi infatti vennero registrati da varie distanze ed inseriti per sottolineare i momenti più drammatici della vicenda.

Riprendendo le parole di Franco Giraldi, aiuto regista del film, il mondo industriale che viene raccontato in *Giovanna* ancora fortemente legato ad una concezione del lavoro ottocentesca, il che va a contrastare con il tema sociale di cui trattava, che al contrario era estremamente moderno se non all'avanguardia.

3.3.1 Proto-femminismo e rappresentazione della condizione femminile in *Giovanna*

Uno degli elementi che più risultano interessanti del lavoro svolto da Pontecorvo nel film *Giovanna* è il modo, che potremmo definire all'avanguardia, con cui affronta il tema del patriarcato e dell'ideologia familiare nella società italiana degli anni 50.

Come evidenziato da Philip Balma in un suo articolo scritto per la rivista americana *Italica*, sin dalle prime scene il regista utilizza una particolare metafora, che spesso ricorrerà all'interno del film, e che ben definisce i limiti della condizione femminile nella società italiana degli anni cinquanta.

²⁴⁹ Pontecorvo sosteneva che il ri-doppiaggio del film avesse tolto molto del realismo alla pellicola, poiché mancava di naturalezza e di sbavature, che l'avrebbero reso più vicino alla realtà.

La protagonista Giovanna viene mostrata, nella scena iniziale, mentre si affaccia ad una finestra che, simbolicamente, ed in questo caso anche fisicamente, rappresenta le barriere create dalla società in cui vive e dal suo ruolo all'interno della famiglia²⁵⁰.

Nonostante la spinta democratica dei partiti anti-fascisti dopo la fine della seconda guerra mondiale e quindi un conseguente rilancio dei diritti politici e lavorativi femminili, la società rimaneva comunque fortemente ancorata ad un impianto fortemente patriarcale.

Se prendiamo ad esempio l'Articolo 37 del titolo III sui rapporti economici contenuto all'interno della Costituzione, inizialmente viene affermato che "La donna lavoratrice ha gli stessi diritti e, a parità di lavoro, le stesse retribuzioni che spettano al lavoratore" dichiarando quindi una sostanziale uguaglianza lavorativa tra uomo e donna. Subito dopo però l'articolo precisa che le condizioni lavorative dovevano consentire alla donna di adempiere "alla sua essenziale funzione familiare²⁵¹".

In questo modo il tentativo del nuovo Stato di ampliare i diritti dei lavoratori, cedeva di fronte ai tradizionali ruoli di genere che costituivano il nucleo familiare²⁵².

Come detto in precedenza, ricorrenti saranno le scene che presentano donne affacciate alle finestre o inquadrare dietro i cancelli della fabbrica.

In una scena in particolare vediamo, un carabiniere che, dopo la chiusura della strada che porta alla fabbrica, passa un neonato attraverso le inferiate²⁵³ ad una delle operaie, in modo che questa possa allattare il figlio.

Questa immagine descrive alla perfezione la doppia natura delle donne presentate in questo film: la natura di madri, uniche responsabili della crescita e della cura dei figli, e quella di operaie, decise a lottare con tutti i mezzi a loro concessi per tutelare i loro diritti di lavoratrici²⁵⁴.

²⁵⁰ Balma, Philip, *Big Business, Big Brother, 'Big Father': Proto-Feminist Marxism in Giovanna by Pontecorvo*, in "Italice", Vol. 89, N°2, Winter 2012, American Association of Teachers of Italian, p.p 499-509

²⁵¹ Art. 37: "La donna lavoratrice ha gli stessi diritti e, a parità di lavoro, le stesse retribuzioni che spettano al lavoratore. Le condizioni di lavoro devono consentire l'adempimento della sua essenziale funzione familiare e assicurare alla madre ed al bambino una speciale adeguata protezione." Lo scopo di questo articolo era quindi quello di tutelare le donne lavoratrici mantenendo la discussione sul piano della madre-lavoratrice, uno dei temi più ricorrenti in tutta la discussione sul lavoro femminile, e della necessità che il suo lavoro sia in linea con il suo ruolo di madre. A seguito di questo articolo, nel 1977 con la legge n. 903, si stabilisce che "è vietata qualsiasi discriminazione basata sul sesso per quanto riguarda l'accesso al lavoro, indipendentemente dalla modalità di assunzione e qualunque sia il settore o il ramo di attività, a tutti i livelli della gerarchia professionale." Con questa legge si è cercato di diminuire in maniera ancora più accentuata il divario lavorativo tra uomini e donne all'interno del mondo del lavoro, divario che rimane ancora oggi, nonostante le numerose politiche, soprattutto avviate negli anni Novanta, volte al raggiungimento dell'uguaglianza sostanziale.

²⁵² Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella, 2019, p.p 248-249

²⁵³ Le inferiate in questa metafora però non rappresentano solo la gabbia con cui la struttura familiare patriarcale ha definito il ruolo sociale di queste donne, ma anche il sistema capitalista che cerca di schiacciare il loro tentativo di ottenere un trattamento equo sul posto di lavoro.

²⁵⁴ Balma, Philip, *Big Business, Big Brother, 'Big Father': Proto-Feminist Marxism in Giovanna by Pontecorvo*, in "Italice", Vol. 89, N°2, Winter 2012, American Association of Teachers of Italian, p.p 499-509

Queste due nature, dal modo in cui vengono presentate allo spettatore, sembrano quasi non poter coesistere, una deve per forza escludere l'altra.

A rappresentare il sistema capitalistico in cui è inserita la vicenda vi è il direttore della fabbrica, al quale tutti i personaggi fanno riferimento utilizzando esclusivamente il suo ruolo lavorativo, 'Direttore' per l'appunto. Questa scelta del regista vuole rendere la figura del direttore come una presenza fredda ed impersonale, privata del suo lato umano che l'aver un nome gli avrebbe fornito.

Il suo ruolo doveva semplicemente rappresentare l'importanza del profitto sopra ogni altra cosa²⁵⁵. Un'altra figura maschile chiave di questo racconto è il contraddittorio Antonio, marito di Giovanna. Egli ci viene presentato fin da subito come colui che maggiormente disapprova la scelta della moglie di occupare la fabbrica insieme alle sue colleghe, diventando così il maggior rappresentante della struttura patriarcale in cui è inserito questo film.

Nella prima scena vediamo Giovanna che con il figlio in braccio racconta al marito tutta la questione dei licenziamenti, mentre con la mano libera gli prepara il caffè. Antonio si affretta subito a rassicurarla dicendole che lei non si deve preoccupare di nulla perché essendo lui amico del capo servizio, ne sarebbe già a conoscenza se la moglie fosse nella lista delle licenziate.

Nel momento in cui Giovanna accenna alla possibilità di occupare la fabbrica, Antonio risponde con uno scettico 'Non fare stupidaggini'.

Ed è qui che nasce il paradosso: Antonio che da operaio politicamente impegnato non è estraneo ad occupazioni e scioperi, ritiene il desiderio delle operaie tessili di occupare la fabbrica una 'stupidaggine', palesando in maniera inequivocabile il suo scetticismo riguardo alla capacità di un gruppo di cento donne, prima di tutto di mettersi d'accordo tra di loro, ed in secondo luogo di saper fare attivismo politico²⁵⁶.

Antonio cerca di fare leva soprattutto sulle responsabilità che ha Giovanna nei confronti del figlio, ricordandole costantemente del suo ruolo di madre²⁵⁷.

Un'altra interessante interazione è quella tra l'operaia Adele e suo marito Pietro. L'uomo, disoccupato da tempo, durante il primo incontro avvenuto con la moglie dopo l'occupazione, dice una frase che racchiude in se tutto il significato dei ruoli familiari dell'Italia di quel periodo.

²⁵⁵ Balma, Philip, *Big Business, Big Brother, 'Big Father': Proto-Feminist Marxism in Giovanna by Pontecorvo*, in "Italice", Vol. 89, N°2, Winter 2012, American Association of Teachers of Italian, p.p 499-509

²⁵⁶ Il rapporto tra Giovanna ed Antonio è in qualche modo ispirato alla relazione tra Gillo Pontecorvo e sua moglie. Il regista ha infatti dichiarato in un'intervista che la moglie lo accusava di essere un antifemminista poiché aveva sempre avuto una visione totalmente maschile della lotta di classe. Cfr. Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002

²⁵⁷ Balma, Philip, *Big Business, Big Brother, 'Big Father': Proto-Feminist Marxism in Giovanna by Pontecorvo*, in "Italice", Vol. 89, N°2, Winter 2012, American Association of Teachers of Italian, p.p 499-509

Alla domanda della moglie ‘Ti secca, se dormo fuori casa?’ Pietro risponde ‘No, tanto sei tu che lavori, che guadagni. Ora anche questo... fai tutto tu, ormai.’

‘Fai tutto tu, ormai’. In questa semplice risposta possiamo leggere tutta la rassegnazione e la delusione che quest’uomo ha verso se stesso. Egli, a causa della sua condizione di disoccupato, si sente privato del suo ruolo di “Capo Famiglia”, dovendo così cedere alla moglie il ruolo sociale che di fatto riteneva essere suo.

Molto più marginali ma non per questo meno significativi sono gli scambi di battute tra le altre operaie e i rispettivi mariti, da quello che chiede alla moglie se non è meglio chiamare la sorella per occuparsi dei bambini alla moglie che ricorda al marito di chiudere il gas prima di andare a dormire e buttare la spazzatura la mattina dopo.

La somma di tutti questi piccoli dettagli fornisce in modo un quadro ben definito di quelle che erano le tradizionali dinamiche familiari.

Tra tutte le operaie che vengono presentate e raccontate all’interno di *Giovanna*, inizialmente il vero cardine che sorregge tutta la protesta è Antonietta: ella infatti non potendo partecipare all’occupazione poiché incinta di sette mesi, decide di aiutare le sue compagne dall’esterno. Antonietta non solo si occupa di organizzare le provviste da consegnare alle operaie all’interno dell’azienda tessile, ma si occupa anche del supporto alle famiglie e ai mariti delle sue colleghe portando l’intera comunità a supportare la protesta.

L’idea di Antonietta di far comunicare le famiglie con le operaie per mezzo di un altoparlante, aggirando così la volontà del direttore di isolare le lavoratrici facendo perdere loro fiducia nella causa, trasmette un messaggio molto semplice, ma allo stesso tempo fondamentale per rassicurare gli animi delle donne ormai provate da molti giorni di protesta: non siete sole.

È la stessa Antonietta inoltre a cercare in tutti i modi di convincere Antonio, il marito di Giovanna a supportare la scelta della moglie di scioperare.

In una scena in particolare, durante una discussione Antonietta dice ad Antonio: ‘Ma come, proprio tu vorresti una moglie crumira?’ Il termine “Crumiro” infatti stava ad indicare tutti quei lavoratori che, in occasione di scioperi, o non fanno causa comune con gli scioperanti, o accettano di sostituirli favorendo così i datori di lavoro²⁵⁸.

²⁵⁸ Definizione data dal Vocabolario Treccani. Il termine è utilizzato esclusivamente con accezione negativa. Il termine deriva dal nome di una tribù tunisina nota per le suo scorribande. In seguito la parola crumiro venne utilizzata soprattutto in Francia per indicare le popolazioni del Nord Africa. Il termine fece la sua prima comparsa all’interno del lessico sindacale quando durante il grande sciopero dei lavoratori del porto di Marsiglia del 1901, si propose di sostituire i lavoratori in sciopero con degli “arabi”. Fu probabilmente per questo motivo che si iniziò a chiamare crumiri non solo i lavoratori che non aderivano agli scioperi, ma anche quelli che prendevano il posto degli operai impegnati nelle proteste.

Ritornando quindi al comportamento di Antonio, questa frase vuole mettere in evidenza, anche da un punto di vista esterno come può essere quello di Antonietta, quanto l'atteggiamento di Antonio nei confronti di Giovanna non sia coerente con la sua storia personale.

Il supporto di Antonio arriverà solo verso la fine della vicenda raccontata, che coincide con il momento in cui Giovanna, dopo la sospensione dell'elettricità da parte del direttore, decide di chiedere aiuto agli operai del vicino cementificio.

Antonio, che osserva la moglie attraverso la finestra del circolo degli operai dove si svolge l'incontro, rimane destabilizzato dalla sicurezza con cui Giovanna porta avanti la causa delle lavoratrici, mettendo in luce ancora una volta il suo pregiudizio nei confronti delle donne che svolgono attività di attivismo politico.

In questa scena a la finestra non rappresenta però il limite della condizione femminile come era avvenuto in altre situazioni, ma rappresenta la barriera ideologica tra Antonio e gli altri operai che decidono invece di supportare la protesta delle operaie.

Giovanna, nonostante abbia notato la presenza del marito dall'altra parte della finestra, decide di non interrompere il suo discorso, scegliendo di mettere al primo posto i bisogni delle sue colleghe e la responsabilità che si è presa nei loro confronti, rispetto ai suoi doveri coniugali e al suo istinto materno.

È forse proprio questa sua dedizione alla causa che spingono finalmente Antonio ad aiutare le operaie e quindi dare il suo appoggio simbolico alla moglie²⁵⁹.

La dedizione di Giovanna nei confronti della loro causa ha però la sua massima espressione nella scena finale: con l'ultimatum fornito dal Direttore e l'abbandono di Armida, la fiducia delle operaie inizia a vacillare.

Ed è proprio Giovanna a tenerle unite e fornire loro la fiducia necessaria per poter portare avanti la loro battaglia, dimostrando che solo rimanendo unite sarebbero riuscite ad affrontare ogni difficoltà.

L'occupazione della fabbrica dà la possibilità alle operaie di creare una solidarietà femminile.

Esse separate dalla comunità non solo in quanto donne, ma anche in quanto operaie, grazie al legame che hanno creato tra loro, riescono ad opporsi al sistema capitalistico e patriarcale "trasmettendo un messaggio umanamente femminista e politicamente socialista²⁶⁰."

²⁵⁹ Balma, Philip, *Big Business, Big Brother, 'Big Father': Proto-Feminist Marxism in Giovanna by Pontecorvo*, in "Italica", Vol. 89, N°2, Winter 2012, American Association of Teachers of Italian, pp 499-509

²⁶⁰ Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016

CAPITOLO 4

4. L'OMSA di Faenza e il documentario *Licenziata!*

“Licenziata! Paola Bosi, licenziata! Emanuela Tamburini, licenziata! Angela Cavallo, licenziata! Monica Balducci, licenziata! Emanuela Nanni, licenziata! Elisa Rima, licenziata! Licenziata! Licenziata! Licenziata!”

Con queste parole si apre il documentario “Licenziata!” di Lisa Tormena²⁶¹: un elenco di nomi, nomi reali, di donne reali e che all’interno della fabbrica OMSA hanno lavorato per anni, urlati a gran voce per le strade della città di Faenza.

Ad urlarli sono le stesse operaie durante una delle tante performance organizzate del “Teatro Due Mondi²⁶²” che hanno avuto luogo nelle piazze delle maggiori città italiane dopo la chiusura dello stabilimento avvenuta nel 2010.

Il film documenta per l’appunto le fasi di lavorazione che hanno portato alla messa in scena di uno spettacolo di strada e che ha come intento principale quello di dar voce a tutte le operaie neo-licenziate della fabbrica faentina.

“Abbiamo sviluppato il documentario vivendo con le donne il loro quotidiano; inanzitutto la frantumazione dell’esistente, quindi laboratori teatrali, poi le singole iniziative e infine il ‘dietro le quinte’. Una sorta di osservazione discreta in cui, attraverso l’elaborazione e l’organizzazione delle Brigate Teatrali, le operaie hanno raccontato loro stesse, la fabbrica, il dramma della perdita del lavoro. In più abbiamo vissuto il momento in cui attorno a queste donne coraggiose ha cercato di concentrarsi, e a stringersi, un intero mondo in una sola città ed in una sola settimana²⁶³.”

²⁶¹ Lisa Tormena, nata ad Aviano nel 1980, è una giornalista e regista italiana. I suoi lavori si sono spesso incentrati sulle tematiche legate alla condizione femminile. Molte sono infatti le donne protagoniste dei suoi progetti, tra cui si può ricordare “*La prigioniera invisibile*” del 2010, il quale racconta la storia di Claudia Vincenzi, una donna che per 10 anni è stata plagiata da un mago, e “*Aicha è tornata*” del 2011, documentario che racconta le migrazioni di ritorno femminili in Marocco.

²⁶² Il “Teatro Due Mondi” nasce nel 1979 grazie al professore d’italiano e regista teatrale Mario Zoli e ad un gruppo di ragazzi suoi studenti, tra i quali anche il futuro regista del teatro, Alberto Grilli. L’intento era quello di creare un’esperienza che si avvicinasse il più possibile alle realtà del ‘teatro di gruppo’, proseguendo così anche in Italia le varie tradizioni dei collettivi teatrali, nati dalle evoluzioni delle avanguardie storiche. Il Teatro Due Mondi si ispira inoltre all’idea su cui si fonda il così detto ‘Terzo Teatro’, un universo teatrale costituito da gruppi che portano avanti non solo un’etica sociale, ma anche la necessità di una vera e propria vocazione nell’arte attoriale. Il teatro, con sede a Bologna, dagli anni Ottanta ad oggi ha messo in scena numerosi spettacoli, sia all’interno dello spazio teatrale stesso, che nelle piazze. Le produzioni del Teatro Due Mondi si prefiggono nello specifico di arrivare in luoghi diversi, con spettacoli diversi e a pubblici diversi. Significativa è infatti la sua produzione di spettacoli per ragazzi, che va di pari passo con la produzione di spettacoli di strada.

²⁶³ Zerilli, Francesca, *Lavoravo all’OMSA: L’incontro tra le Brigate Teatrali del Teatro Due Mondi e Santa Giovanna dei macelli*, Università degli studi “Roma Tre” Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea triennale in DAMS, Anno Accademico 2013/2014; <https://teatroduemondi.it/wp-content/uploads/2019/12/tesi-lavoravo-allomsa.pdf>

Le parole di Lisa Tormena, regista del documentario, riassumono alla perfezione lo spirito di questo progetto, che punta a mettere in luce tematiche importanti come quella della perdita del lavoro, ma che spesso non hanno una posizione di livello all'interno della produzione di materiali audiovisivi.

La creazione delle Brigate Teatrali OMSA ha rappresentato per tutte le donne coinvolte la possibilità di raccontare la propria storia utilizzando la propria voce, senza intermediari che la raccontassero al posto loro.

La collaborazione tra le operaie e alcuni professionisti del settore teatrale ha reso possibile il connubio di due linguaggi molto diversi tra loro uniti dalla comune necessità di dare maggior visibilità ad un evento di protesta unico all'interno del panorama²⁶⁴.

Il progetto che ha portato alla realizzazione del documentario “Licenziata!” si sviluppa quindi in 4 diverse fasi: la prima, coincisa con l'incontro con le operaie, consistette in una serie di laboratori e workshop propedeutici alla realizzazione del progetto vero e proprio²⁶⁵; la seconda è rappresentata dalla performance messa in scena dalle ex operaie dell'OMSA per le vie della città di Faenza prima, e di molte altre piazze italiane, poi; La terza è stata la creazione di uno spettacolo teatrale che riproponeva le tematiche della performance di strada; e la quarta ed ultima la realizzazione del documentario “Licenziata!”, il quale avrebbe avuto il compito di mettere insieme tutte le fasi di lavoro precedenti e di far conoscere le storie e le vicende dell'OMSA ad un numero maggiore di pubblico²⁶⁶.

La storia dell'OMSA²⁶⁷ si intreccia fin dalla sua apertura, avvenuta nel 1941, con la vita della città di Faenza e con il tessuto sociale del territorio, tanto da conquistare il titolo di *prima vera fabbrica moderna* della città.

Nel periodo del secondo dopoguerra la città di Faenza ed i territori limitrofi sono stati testimoni di un aumento considerevole del tasso di occupazione femminile, soprattutto per quanto riguarda gli ambiti lavorativi differenti da quelli in cui tradizionalmente si vedevano impiegate.

²⁶⁴ Zerilli, Francesca, *Lavoravo all'OMSA: L'incontro tra le Brigate Teatrali del Teatro Due Mondi e Santa Giovanna dei macelli*, Università degli studi “Roma Tre” Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea triennale in DAMS, Anno Accademico 2013/2014; <https://teatroduemondi.it/wp-content/uploads/2019/12/tesi-lavoravo-allomsa.pdf>

²⁶⁵ La collaborazione tra il Teatro Due Mondi e le operaie dell'OMSA ha prodotto numerose attività correlate all'interno dell'ambiente cittadino, tra cui la creazione di laboratori aperti a tutti diretti sia dal regista del Teatro Due Mondi, Alberto Grilli, sia da altri artisti che collaborano con il teatro.

²⁶⁶ Zerilli, Francesca, *Lavoravo all'OMSA: L'incontro tra le Brigate Teatrali del Teatro Due Mondi e Santa Giovanna dei macelli*, Università degli studi “Roma Tre” Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea triennale in DAMS, Anno Accademico 2013/2014; <https://teatroduemondi.it/wp-content/uploads/2019/12/tesi-lavoravo-allomsa.pdf>

²⁶⁷ OMSA significa infatti Orsi Mangelli Società Anonima

Era infatti comune trovare giovani donne impegnate nel lavoro agricolo o all'interno del lavoro domestico, molto più raro era invece trovarle impiegate all'interno delle fabbriche e del lavoro industriale.

Con l'affermarsi sempre maggiore del progresso industriale non cambiarono solo i processi produttivi, ma in egual misura si modificarono anche i rapporti sociali e familiari di un territorio che fino a quel momento era caratterizzato da un'economia prevalentemente agricola.

In breve tempo il bracciantato ed il lavoro terriero furono affiancati ed in alcuni casi sostituiti dall'industria e dalla fabbrica²⁶⁸.

Se inizialmente questo cambiamento colpì principalmente gli uomini, con la nascita dell'OMSA questo processo si ampliò anche alle donne.

Leggendo le testimonianze²⁶⁹ di molte operaie che all'OMSA hanno iniziato a lavorare sin dagli albori è facile notare come la maggior parte di loro utilizzi espressioni come “tornerei domani mattina a fare quel lavoro” oppure “mi piaceva il lavoro fatto bene” e ancora “non riesco a parlare male dell'OMSA” per descrivere la loro esperienza, spesso pluridecennale, all'OMSA²⁷⁰.

Nonostante sentimento di affetto e nostalgia che traspare dalle parole di queste ex-operaie potrebbe sembrare inconciliabile con l'immagine di sacrificio, fatica e lotta che va a formarsi grazie ai loro racconti, esso è perfettamente in linea con il valore simbolico, economico e culturale che il tempo passato all'OMSA ha rappresentato nelle loro vite²⁷¹.

²⁶⁸ Benedetti, Anna, Bosi, Antonietta, Colombini, Anna, Fucci, Gianni, Gallegati, Laura, Matteucci, Assunta, Nediani, Anna Maria, Tagliaferri, Ines, Zama, Francesca, (a cura di), *OMSA, che donne! Donne protagoniste della storia, Donne protagoniste del cambiamento*, Coordinamento donne SPI del comprensorio faentino e della Lega SPI CGIL di Faenza, Faenza, Carta Bianca Editori, 2011.

²⁶⁹ All'interno del volume “*OMSA che donne! Donne protagoniste della storia, donne protagoniste del cambiamento*” a cura del Coordinamento donne SPI del comprensorio faentino e della Lega SPI CGIL di Faenza, sono raccolte le testimonianze di moltissime donne che hanno lavorato all'OMSA nel periodo della sua inaugurazione. Da queste testimonianze è possibile ricavare un racconto accurato e particolareggiato di quella che è stata la storia e l'evoluzione dell'azienda faentina.

²⁷⁰ Alcune di loro hanno inoltre affermato che abbattere il frontone dello stabilimento originario - l'OMSA è stata spostata nella nuova sede di via Pana nel 1995 - sia stato un errore, considerato il forte valore simbolico, identitario e sentimentale che esso rappresentava: il 30 gennaio del 1999 infatti è stato abbattuto abusivamente lo stabilimento dell'OMSA ubicato all'incrocio tra via Graziola e la via Emilia, in modo da poter sostituire il semaforo presente con una rotonda. Davanti al silenzio dell'amministrazione comunale di allora, ci furono diverse reazioni che ritennero l'abbattimento di questo esempio di archeologia industriale inaccettabile, considerato il valore che l'OMSA ha avuto per la città.

²⁷¹ Lavorare all'OMSA comportava un considerevole aumento del reddito apportando un notevole contributo al processo di emancipazione femminile. Questo grande mutamento socio-culturale ha avuto un impatto sicuramente più forte sulle donne rispetto che sugli uomini: se per gli uomini abbandonare il lavoro nei campi in favore del lavoro in fabbrica aveva significato il raggiungimento di una diversa dignità, di diversi diritti e di una più ampia coscienza sociale, per le donne il lavoro in fabbrica aveva portato alla consapevolezza di poter avere un diverso ruolo sociale e di conseguenza un diverso modo di poter gestire la famiglia e di pensare ai propri diritti.

Inoltre, è interessante evidenziare come nonostante siano passati molti anni dall'apertura dell'OMSA e di conseguenza molti anni da quando questi racconti, queste memorie, hanno avuto luogo, le parole ed i sentimenti utilizzati per descrivere e raccontare la propria esperienza all'interno dell'OMSA siano rimasti quasi del tutto invariate.

Le prime infatti ci raccontano della loro giovinezza e del tempo passato a lavorare e lottare per la fabbrica che le ha viste crescere fin da giovanissime, le seconde invece raccontano di un presente che è stato loro rubato e che sembra ormai lontanissimo.

A pervadere questi racconti troviamo infatti un continuo senso di consapevolezza e nostalgia, una nostalgia che ci parla di un passato che difficilmente tornerà.

4.1 Storia dell'OMSA

La nobile famiglia forlivese degli Orsi Mangelli²⁷² inaugurò la fabbrica nel 1940²⁷³, e lungo tutto il corso degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento il calzificio Orsi Mangelli rappresentò l'unica grande azienda romagnola in grado di dare lavoro ad un numero molto elevato di donne non solo della città faentina ma anche dei territori circostanti²⁷⁴.

La famiglia Orsi Mangelli era proprietaria di un'altra fabbrica nel forlivese che si occupava della produzione di fibre sintetiche.

²⁷² La famiglia Orsi Mangelli ha origini molto antiche. Nasce infatti dall'unione tra Checco Orsi e Contessina Mangelli, i quali con il loro matrimonio avvenuto nel 1672, unirono i due casati forlivesi. La famiglia ebbe al suo interno diverse personalità di spicco e gli eredi della famiglia rimasero a Forlì anche nei secoli successivi. Nel Novecento la famiglia era divisa in due rami: il ramo principale rappresentato da Paolo, ed il ramo cadetto, rappresentato da Antonio. Paolo Orsi Mangelli fu il fondatore dell'OMSA e uno dei principali allevatori italiani di cavalli da corsa. Cfr. Benedetti, Anna, et. ali. (a cura di), *OMSA, che donne! Donne protagoniste della storia, Donne protagoniste del cambiamento*, Coordinamento donne SPI del comprensorio faentino e della Lega SPI CGIL di Faenza, Faenza, Carta Bianca Editori, 2011.

²⁷³ La fabbrica era stata inaugurata poco prima dell'entrata in guerra dell'Italia, alla presenza di Benito Mussolini. Annunziata Verità racconta che per gli antifascisti era quasi del tutto impossibile essere assunti all'OMSA. Lei stessa, che iniziò a lavorare nella fabbrica subito dopo la guerra, era risuscita ad ottenere un impiego grazie all'aiuto di un amico. Nonostante ciò, per tutto il primo periodo era stata incaricata di fare i lavori più umili, come pulire i vetri della fabbrica, togliere la ruggine dai macchinari o addirittura sbucciare le patate in cantina. Quotidianamente il vicedirettore della fabbrica, il cui figlio era fascista, le consigliava di cambiare lavoro. Annunziata durante la guerra era stata infatti vittima di una rappresaglia nazifascista insieme al fratello e condannata a morte per complicità con i partigiani: riuscì a salvarsi solo per puro caso poichè non colpita dallo sparo del fucile e dopo essere scappata si unì alla 28ª Brigata Garibaldi. I suoi primi anni all'OMSA non furono facili poichè spesso vittima di angherie e scherno da parte di colleghe e superiori. Dopo anni di lavori massacranti riuscì ad ottenere un posto nel reparto confezioni, dove ha lavorato per oltre 20 anni. Cfr. Morgagni, Federico, *Protagonismo femminile e difesa della salute in una fabbrica in trasformazione: il caso dell'OMSA di Faenza*, in Betti, Eloisa, De Maria, Carlo, (a cura di) *Genere, Salute e Lavoro dal fascismo alla Repubblica. Spazi urbani e contesti industriali*, Roma, BraDypUS, 2020, p. 129-143

²⁷⁴ Tra il 1965 ed il 1970 il 68-70% dei lavoratori impiegati all'OMSA erano donne. Per le famiglie avere una figlia o una sorella che lavorava all'Omsa comportava una fonte di reddito sicuro e un accrescimento della dignità sociale dell'intera famiglia, considerato lo stato di povertà in cui si trovava il territorio. Cfr. Benedetti, Anna, et. ali. (a cura di), *OMSA, che donne! Donne protagoniste della storia, Donne protagoniste del cambiamento*, Coordinamento donne SPI del comprensorio faentino e della Lega SPI CGIL di Faenza, Faenza, Carta Bianca Editori, 2011.

Il territorio dove sorgeva la fabbrica infatti era rappresentato da un ambiente economico e sociale poco dinamico, dove, oltre ad un elevato livello ruralità e ad un forte tasso di spopolamento, era quasi del tutto assente un tessuto industriale²⁷⁵.

Nonostante lavorare all'OMSA fosse inizialmente visto in maniera non del tutto positiva da molte famiglie, indossare il grembiule bianco dell'OMSA diventò con il passare del tempo un privilegio e fonte di vanto²⁷⁶.

L'OMSA, riaperta subito dopo la fine della guerra passò dall'aver 120 dipendenti nel 1950, ad averne ben 750 nel 1958²⁷⁷.

Molte furono infatti le giovani donne che decisero di aiutare economicamente le loro famiglie trovando lavoro nella nuova fabbrica e molte di esse vi rimasero per oltre vent'anni. Per molte delle operaie dell'OMSA, nonostante avessero iniziato per poter dare una mano alle proprie famiglie, il lavoro aveva rappresentato la conquista di una propria indipendenza economica.

Per essere assunte all'Omsa era necessario frequentare un corso di formazione ed in seguito superare il test attitudinale²⁷⁸.

Nonostante dai racconti delle ex-operaie emerga un ricordo positivo e nostalgico nei confronti degli anni passati nella fabbrica romagnola, anche all'OMSA, come nella maggior parte delle industrie italiane degli anni Cinquanta, la vita di fabbrica era particolarmente dura.

²⁷⁵ F. Morgagni, *Protagonismo femminile e difesa della salute in una fabbrica in trasformazione: il caso dell'OMSA di Faenza*, in *Genere, Salute e Lavoro dal fascismo alla Repubblica. Spazi urbani e contesti industriali*, a cura di E. Betti, C. De Maria, Roma, BraDypUS, 2020, p. 129-143, qui 129-130

²⁷⁶ Uno dei temi principali che caratterizza i racconti e le testimonianze delle donne che per prime hanno lavorato nella fabbrica romagnola è l'iniziale diffidenza da parte delle famiglie nel sapere che le figlie sarebbero state impiegate all'interno di un contesto di tipo industriale. Il lavoro industriale, nonostante fosse diffuso anche tra le giovani donne da più di un secolo, al tempo era ancora visto come un'occupazione prettamente maschile. Andare oltre questo pregiudizio, frutto del tessuto sociale e culturale del periodo, non fu per nulla semplice, ma con il passare del tempo e con l'aumentare della popolarità della fabbrica, lavorare all'OMSA diventò fonte di vanto non solo per le giovani impiegate in prima persona, ma anche per le famiglie di provenienza. Cfr. Benedetti, Anna, et. ali. (a cura di), *OMSA, che donne! Donne protagoniste della storia, Donne protagoniste del cambiamento*, Coordinamento donne SPI del comprensorio faentino e della Lega SPI CGIL di Faenza, Faenza, Carta Bianca Editori, 2011.

²⁷⁷ Benedetti, Anna, et. ali. (a cura di), *OMSA, che donne! Donne protagoniste della storia, Donne protagoniste del cambiamento*, Coordinamento donne SPI del comprensorio faentino e della Lega SPI CGIL di Faenza, Faenza, Carta Bianca Editori, 2011.

²⁷⁸ ibidem.

Alla gravosità del lavoro si aggiungeva inoltre il fatto che la maggior parte degli addetti all'interno dell'OMSA era composto da giovani donne e questo accentuò problematiche quali i bassi salari, le discriminazioni retributive e la non corrispondenza tra la qualifica e i compiti svolti²⁷⁹.

Con l'avvento degli anni Sessanta si diffuse anche all'OMSA una prima ondata di conflittualità ed insofferenza nei confronti della dirigenza della fabbrica. Questa insofferenza portò all'inizio della prima grande stagione sindacale, che all'OMSA si concretizzò nella vertenza dell'autunno del 1961, al seguito della quale si arrivò ad un compromesso tra le parti coinvolte che prevedeva un premio di 45.000 lire e la revisione di cottimi e qualifiche per tutti i dipendenti.

La vertenza dell'autunno del 1961 non fu però un caso isolato, anzi, rappresentò solo la fase iniziale di una serie di azioni rivendicative, che sempre più spesso coinvolgevano non solo le operaie dell'OMSA, ma tutta la cittadinanza e che culminò in una grande manifestazione avvenuta il 19 gennaio 1963, quando un corteo di centinaia di operaie attraversò le strade innevate di Faenza²⁸⁰.

La protesta si concluse dopo ben 25 giorni di "serrata", quando si riuscì a trovare un'accordo che prevedeva ulteriori benefici economici per le maestranze, revisione dei cottimi e l'introduzione di un premio produzione. Questi eventi rappresentarono un importante momento di rottura con il passato e il conseguente definitivo insediamento delle organizzazioni sindacali, fino a quel momento quasi del tutto assenti all'interno della fabbrica romagnola²⁸¹.

Verso la metà degli anni '60 l'industria italiana venne colpita da una crisi legata ai costi di produzione, che portò le aziende a dover ridurre il personale. A farne le spese furono soprattutto le lavoratrici, che vennero licenziate in massa e dovettero ritornare tra le mura domestiche.

²⁷⁹ Secondo i dati raccolti la maggior parte delle operaie veniva indicata come manovale comune quando in realtà svolgeva un lavoro altamente qualificato. Tra il 1962 ed il 1963 solo il 3% delle maestranze figurava come "operaio specializzato" mentre solo il 25% come "operaio qualificato". Secondo un articolo pubblicato del giornale "L'Unità" la realtà aziendale dell'OMSA all'inizio degli anni Sessanta si reggeva sull'assunzione di ragazze molto giovani che venivano assunte con contratti di apprendistato e con salari di molto inferiori alla media nazionale. Cfr. Benedetti, Anna, et. ali. (a cura di), *OMSA, che donne! Donne protagoniste della storia, Donne protagoniste del cambiamento*, Coordinamento donne SPI del comprensorio faentino e della Lega SPI CGIL di Faenza, Faenza, Carta Bianca Editori, 2011.

²⁸⁰ La stampa per la prima volta riconobbe il ruolo fondamentale che le lavoratrici ebbero nelle manifestazioni e nella lotta, costituendo così il primo caso di vera e propria mobilitazione di giovani lavoratrici assunte nel periodo della piena espansione produttiva. Nonostante questa mobilitazione però l'accesso a ruoli dirigenziali all'interno delle strutture sindacali venne precluso loro ancora per molto tempo.

²⁸¹ Morgagni, Federico, *Protagonismo femminile e difesa della salute in una fabbrica in trasformazione: il caso dell'OMSA di Faenza*, in Betti, Eloisa, De Maria, Carlo, (a cura di) *Genere, Salute e Lavoro dal fascismo alla Repubblica. Spazi urbani e contesti industriali*, Roma, BraDypUS, 2020, p. 129-143, qui 132

Anche l'OMSA fu colpita da questa crisi, e quasi 200 operaie vennero licenziate nel giro di un paio di anni²⁸².

Nel 1966 i lavoratori dell'OMSA sono diminuiti fino a 772, mentre nel corso dell'anno successivo risalirono fino a quota 1000. Questa repentina modificazione dell'assetto dell'OMSA era dovuta principalmente all'introduzione di un numero molto alto di nuovi macchinari²⁸³ che indussero ad una trasformazione produttiva forzata. L'OMSA dovette quindi aumentare i ritmi e produrre sempre di più²⁸⁴.

Il miglioramento tecnico subito dall'OMSA in questo periodo non fu però affiancato da un supporto sindacale abbastanza solido, e questo portò quindi ad un peggioramento netto delle condizioni di lavoro dei dipendenti, i quali non ebbero benefici, soprattutto a livello di fatica, con l'introduzione di questi moderni macchinari²⁸⁵.

Nell'autunno del 1968, come già avvenuto tra il 1962-63, ci fu una forte mobilitazione femminile: le donne nonostante fossero rappresentate solo in parte dal movimento sindacale²⁸⁶, rappresentavano la maggior parte della maestranza impiegata all'OMSA e di conseguenza furono proprio le operaie e risultare protagoniste di quelle che furono le vertenze dal maggior impatto simbolico, grazie soprattutto alla loro massiccia partecipazione alle assemblee, ai picchetti e a tutte le iniziative organizzate dal sindacato.

Tra le più note manifestazioni va ricordato il corteo avvenuto il 20 gennaio del 1969 per le vie di Milano, che si concluse davanti ai cancelli della sede centrale del gruppo Mangelli²⁸⁷.

²⁸² Le vicende che riguardano i licenziamenti all'OMSA sono ancora segnate dalla ancora non ben radicata presenza sindacale all'interno della fabbrica: le organizzazioni sindacali non furono in grado di mettere in atto un'efficace mobilitazione che potesse impedire i licenziamenti.

²⁸³ Tra il 1963 ed il 1967 vennero introdotti in fabbrica più di 400 nuovi macchinari, i quali portarono ad un notevole aumento della produzione giornaliera di ogni singolo adetto. Come enfatizzato anche da un'inchiesta de "Il Progresso", i nuovi macchinari acquistati dall'OMSA, rappresentavano un caso unico in Italia, divenendo dunque una prerogativa dell'OMSA.

²⁸⁴ Con il progressivo diffondersi delle istituzioni sindacali all'interno dell'azienda si iniziò a mettere in evidenza la questione della nocività lavorativa ed ambientale, iniziando dunque a parlare di salute e lavoro. Nel 1967 anche all'OMSA si inizia a parlare e denunciare i pericoli che alcuni prodotti utilizzati e gli ambienti di lavoro non salubri causavano alla salute dei lavoratori.

²⁸⁵ Morgagni, Federico, *Protagonismo femminile e difesa della salute in una fabbrica in trasformazione: il caso dell'OMSA di Faenza*, in Betti, Eloisa, De Maria, Carlo, (a cura di) *Genere, Salute e Lavoro dal fascismo alla Repubblica. Spazi urbani e contesti industriali*, Roma, BraDypUS, 2020, p. 129-143, qui 135

²⁸⁶ Le donne presenti nella commissione interna eletta nell'estate del 1968 erano solo una su sei.

²⁸⁷ Riguardo al corteo del 20 gennaio 1969 un'operaia dell'OMSA racconta: "Siamo partiti da Faenza per andare a Milano a protestare sotto gli uffici della rispettabile OMSA. Eravamo in pochi, circa 200, e pensavamo di non essere neanche notati nelle strade della grande Milano, invece siamo stati accolti con simpatia ed abbiamo avuto la piena solidarietà dei milanesi."

Le richieste delle operaie erano chiare ed andavano oltre alla sola rivendicazione salariale. Si chiedeva infatti una maggior voce all'interno delle dinamiche della fabbrica, ma soprattutto ambienti di lavoro più sani e che non andassero ad intaccare la salute dei lavoratori²⁸⁸.

Le manifestazioni organizzate dall'OMSA in questi anni andarono a ricalcare un modello diffuso su tutto il territorio nazionale, il quale si basava su una conflittualità costante e non su di un'unica grande vertenza, la quale puntava a consolidare i risultati ottenuti e rafforzare la presenza sindacale all'interno delle fabbriche.

Con l'avvento dei primi anni settanta si arrivò dunque alla prima grande crisi industriale dell'azienda inizialmente causata appunto dall'eccessivo acquisto di telai, come già affermato in precedenza, ed in seguito al crescente disimpegno degli Orsi Mangelli.

Nel 1971 fu istituito all'OMSA il primo consiglio di fabbrica, e con esso la più grande vertenza che ebbe come protagonista l'azienda faentina, avvenuta a seguito di una sempre maggiore partecipazione delle donne all'interno degli organi sindacali e dello scadere dell'accordo aziendale stipulato nel 1969.

In questo nuovo accordo le operaie chiedevano il superamento dei cottimi individuali, l'istituzione di libretti medici personali, un esame periodico delle condizioni di sicurezza della fabbrica, l'istituzione di un presidio infermieristico all'interno della fabbrica, lo sviluppo qualitativo e tecnologico della produzione in modo da rendere possibile uno sviluppo del territorio, e per finire una serie di servizi sociali che andavano dagli asili nido al servizio mensa.

Dopo il fallimento delle prime trattative, le operaie iniziarono a scendere in piazza quotidianamente: tutta l'estate del 1971 fu caratterizzata da sit-in e cortei raggiungendo le ben 100.000 ore complessive di sciopero.

A settembre di quello stesso anno si riuscì finalmente a giungere ad un compromesso tra le parti coinvolte.

Nonostante il notevole successo ottenuto dalla vertenza del 1971, nell'anno seguente anche l'OMSA venne colpita dalla contrazione economica che travolse molte delle aziende italiane.

Durissime furono le conseguenze: nonostante gli scioperi ed un'occupazione durata ben 2 mesi i licenziamenti furono massicci, e la situazione nella fabbrica faentina peggiorò notevolmente.

²⁸⁸ Dal 1969 in poi, la commissione per la salute, che fino a quel momento aveva ricoperto un ruolo marginale, inizia ad acquisire sempre più importanza e ad ampliare il proprio contributo. Nell'autunno di quello stesso anno viene effettuato un sopralluogo il quale evidenziò numerose criticità all'interno della fabbrica tra cui le temperature troppo alte all'interno degli ambienti lavorativi, un tasso di umidità eccessivamente elevato all'interno di alcuni reparti e una scarsa circolazione dell'aria. Oltre a questi fattori si mise in luce la presenza di vapori nocivi e la condizione di disagio di molti lavoratori che non avevano la possibilità di sedersi durante tutto il turno di lavoro.

La famiglia degli Orsi Mangelli lascerà la proprietà dell'azienda verso la fine degli anni Settanta. Nel 1976 infatti la proprietà dell'OMSA passò nelle mani dell'avvocato Porcinari, ma questo periodo durò molto poco: Porcinari infatti non pagava gli operai e questo portò all'istituzione di un'amministrazione giudiziaria e al fallimento, a cui seguì il licenziamento di tutti i lavoratori²⁸⁹.

Nel 1978 Arnaldo Grassi da Castiglione delle Stiviere, diventa il nuovo proprietario dell'OMSA. Nei primi anni novanta, a seguito di una seconda grave crisi, ad Arnaldo Grassi subentra Nerino, fondatore del marchio Golden Lady.

Grassi, dopo un'iniziale assunzione di circa 300 dipendenti fu costretto ad un ennesimo licenziamento di massa che portò ad ulteriori scontri. L'OMSA perdendo la sua indipendenza iniziò pian piano a perdere sempre più la propria identità territoriale.

Alla metà degli anni novanta la sede principale dell'OMSA è stata trasferita dalla sua sede storica ad una nuova, lungo l'autostrada A14²⁹⁰.

4.1.1 La chiusura dell'OMSA

Nel 2009 i dirigenti dell'OMSA hanno preso la decisione di dismettere lo stabilimento faentino per trasferire l'intera produzione nell'Europa dell'Est aprendo, così, la strada della cassa integrazione per gli oltre trecento dipendenti²⁹¹.

Dagli anni sessanta-settanta, al 2010, anno della definitiva chiusura, le lavoratrici impiegate all'OMSA sono passate da essere oltre 700 a 350.

Inizialmente tutti i lavoratori dell'OMSA ricevettero una lettera che gli comunicava la cassa integrazione, ed è a questo punto che iniziarono i picchetti.

Per evitare il trasferimento dei macchinari nelle nuove sedi le operaie si sono date il cambio davanti ai cancelli per settimane. Nonostante il pungente freddo invernale, iniziarono un presidio 24 ore su 24, dividendosi in gruppi di 6 persone ogni 4 ore.

²⁸⁹ Benedetti, Anna, Bosi, Antonietta, Colombini, Anna, Fucci, Gianni, Gallegati, Laura, Matteucci, Assunta, Nediani, Anna Maria, Tagliaferri, Ines, Zama, Francesca, (a cura di), *OMSA, che donne! Donne protagoniste della storia, Donne protagoniste del cambiamento*, Coordinamento donne SPI del comprensorio faentino e della Lega SPI CGIL di Faenza, Faenza, Carta Bianca Editori, 2011.

²⁹⁰ Per molti dei lavoratori che all'OMSA hanno passato la maggior parte della loro vita, il vero declino dell'azienda è stato rappresentato proprio da questo trasferimento. Essi sostenevano infatti che si era artati così a perdere parte del valore simbolico che l'OMSA aveva nella città di Faenza e nella memoria dei suoi abitanti.

²⁹¹ I primi sentori riguardanti la volontà del proprietario di chiudere lo stabilimento di Faenza si erano iniziati ad avvertire già dal 2004, quando Grassi spostò la produzione della Texline, un'azienda che lavorava per OMSA, in Serbia, dove già possedeva due stabilimenti.

Tutta la comunità si era unita intorno alle lavoratrici, tanto che durante i presidi notturni i fornai della zona portavano pane e pizze appena sfornate. Altri fornivano tè caldo, vin brûlé ed arance.

I contadini della zona invece, provvedevano a fornire alle operaie le legna necessaria per mantenere sempre accesi i fuochi che utilizzavano per scaldarsi²⁹².

Sono le stesse operaie a raccontare i giorni del presidio²⁹³:

All'inizio ci fu una grande curiosità intorno a noi. Il nostro piccolo gazebo finì sulle pagine di molti giornali. E poi ci finì ogni volta che veniva in visita un personaggio famoso, generalmente un politico, che portava solidarietà a noi e pubblicità per sé, e comunque fai fatica a misurare la buona fede sotto il flash dei fotografi. Il nostro presidio durò 55 giorni, e siccome c'erano le elezioni amministrative a Faenza, fummo campo di battaglia per i politici locali²⁹⁴.

Tante furono le iniziative a sostegno dei lavoratori dell'OMSA. Ai presidi infatti seguirono manifestazioni, volantinaggi, assemblee in cui furono coinvolte le Istituzioni, manifestazioni culturali e teatrali. Anche nelle televisioni nazionali si è parlato più e più volte delle vicende dell'OMSA²⁹⁵.

Durante il mese di febbraio 2010 i sindacati dei tessili di CGIL CISL e UIL hanno provato ad attivare un tavolo nazionale per la difesa del Made in Italy presso il ministero per lo sviluppo economico, riunendo il Comune di Faenza, la Regione, i vertici della Golden Lady, e Confindustria in modo da poter cercare insieme un primo accordo. Purtroppo l'esito non fu positivo²⁹⁶.

Dopo un primo anno di cassa integrazione ve né fu un secondo e si è iniziato a parlare realmente di chiusura della fabbrica.

Nel dicembre del 2011 i lavoratori ricevettero una nuova lettera, questa volta di mobilità, che sarebbe dovuta partire il 14 marzo del 2012, la quale è in seguito venne ritirata.

²⁹² Zerilli, Francesca, *Lavoravo all'OMSA: L'incontro tra le Brigate Teatrali del Teatro Due Mondi e Santa Giovanna dei macelli*, Università degli studi "Roma Tre" Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea triennale in DAMS, Anno Accademico 2013/2014; <https://teatroduemondi.it/wp-content/uploads/2019/12/tesi-lavoravo-allomsa.pdf>

²⁹³ Tratto dal copione dello spettacolo teatrale "Lavoravo all'OMSA"

²⁹⁴ Zerilli, Francesca, *Lavoravo all'OMSA: L'incontro tra le Brigate Teatrali del Teatro Due Mondi e Santa Giovanna dei macelli*, Università degli studi "Roma Tre" Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea triennale in DAMS, Anno Accademico 2013/2014; <https://teatroduemondi.it/wp-content/uploads/2019/12/tesi-lavoravo-allomsa.pdf>

²⁹⁵ Benedetti, Anna, Bosi, Antonietta, Colombini, Anna, Fucci, Gianni, Gallegati, Laura, Matteucci, Assunta, Nediani, Anna Maria, Tagliaferri, Ines, Zama, Francesca, (a cura di), *OMSA, che donne! Donne protagoniste della storia, Donne protagoniste del cambiamento*, Coordinamento donne SPI del comprensorio faentino e della Lega SPI CGIL di Faenza, Faenza, Carta Bianca Editori, 2011.

²⁹⁶ La Golden Lady, durante questa riunione dichiarò che si sarebbe impegnata a cercare una riconversione per il sito e un'occupazione parziale per i dipendenti. È probabilmente questo il motivo che portò alla vittoria dei sì al momento della votazione sul futuro della fabbrica.

In tutto questo i 350 operai, di cui la maggior parte sono donne, ricevettero da parte dell'azienda di Nerino Grassi un'offerta per l'ottenimento di una buonuscita del valore di 30,000 euro lordi.

Questa offerta però era valida per solo 80 di loro, i primi ottanta che si fossero presentati alla fabbrica per firmare, il che ha portato ad una situazione di enorme disagio per tutte, risultando quasi una strategia politica di mettere le operaie le une contro le altre.

Di tutti coloro che non sono riusciti a firmare l'offerta per la buonuscita, alcuni decisero di licenziarsi, mentre le rimanenti 239 dovettero rimanere in attesa di essere ricollocate.

Molti giornali infatti hanno parlato di possibile compratore del settore arredo-legno e quindi di una futura riconversione, ma nonostante le voci non c'è mai stata un'offerta vera e propria.

Le speranze delle operaie ovviamente sono sempre state poche, poiché si sono sempre sentite un pò prese in giro dal titolare dell'azienda Nerino Grassi.

Con il passare degli anni i presidi diminuirono drasticamente fino ad interrompersi del tutto. I cancelli dell'OMSA si chiusero per sempre²⁹⁷.

4.2 La rappresentazione dell'OMSA nei Media

A fare dell'OMSA uno dei marchi più iconici nel panorama italiano del secondo dopoguerra è stata probabilmente la forte presenza all'interno dei media generalisti italiani.

Già dagli anni Sessanta la dirigenza dell'OMSA capì che la televisione avrebbe giocato un ruolo cruciale nella pubblicizzazione dei prodotti, e fu così che le calze OMSA vennero fatte indossare alle gemelle Kessler²⁹⁸ nei primissimi Caroselli degli anni Sessanta. "Omsa, che gambe!" recitava il loro slogan, uno slogan che sarebbe rimasto nella storia della televisione italiana.

È importante sottolineare come l'OMSA sia stato un punto di riferimento fondamentale per l'evoluzione del ruolo e dell'identità femminile all'interno del panorama lavorativo della città di Faenza.

²⁹⁷ Tra il 2012 ed il 2014 gli spazi occupati dall'ormai ex-OMSA, furono acquistati da Atl Group, un'azienda di Forlì che si occupa della produzione di divani. Solo 140 degli operai dell'OMSA furono però assunti dalla nuova proprietà.

²⁹⁸ Native della Sassonia, all'inizio della loro carriera lavorano principalmente come ballerine, sia all'interno di diversi corpi di ballo, sia in alcune commedie musicali, inedite in Italia. Nel 1961 si trasferiscono in Italia e raggiungono il successo nello stesso anno grazie al noto programma televisivo "*Giardino d'Inverno*" tanto che l'anno successivo sarà loro chiesto di cantare la sigla d'apertura di Studio Uno (il famoso Da-da-un-pa). Da quel momento lavoreranno sia nella televisione che nel teatro e cinema. Nel 1974, dopo aver preso parte a molti di quelli che sono i programmi televisivi italiani più famosi dell'epoca, poseranno per la versione italiana del periodico Playboy. Nel 1986 fanno ritorno in Germania, continuando però a lavorare all'interno del panorama televisivo italiano.

Gli spot pubblicitari che pubblicizzavano le calze OMSA erano studiati non solo per trasmettere un'immagine di femminilità, eleganza e sensualità²⁹⁹, legata principalmente all'immagine delle gemelle Kessler, ma anche di prodotto dalla qualità tipicamente italiana.

Con il passare dei decenni, l'immagine che l'OMSA ha voluto dare di sé è rimasta la stessa. Nello spot realizzato nel 2018 dal Gruppo Armando Testa³⁰⁰ per il mercato Russo e dell'Est Europa ritroviamo gli stessi ingredienti utilizzati per il carosello delle gemelle Kessler negli anni Sessanta.

Le immagini tornano infatti a raccontarci un immaginario di eleganza e sensualità che viene spesso associato alla moda italiana e più in generale al Made in Italy.

Lo spot ci mostra una donna, elegante e sicura di sé che passeggia per Venezia, indossando ovviamente un paio di calze OMSA, le quali le fanno catturare gli sguardi di tutti coloro che incrocia.

Il messaggio di questo nuovo spot è dunque lo stesso che le gemelle Kessler lanciavano più di cinquant'anni fa: "OMSA! Che gambe"

4.3 Le Brigate Teatrali³⁰¹ OMSA

Dalla chiusura della fabbrica faentina sono nate le "Brigate teatrali OMSA". Questo progetto ideato dal Teatro Due Mondi³⁰², come già detto in precedenza, era nato come fase conclusiva di un laboratorio teatrale realizzato in collaborazione con le operaie dell'OMSA.

Le "Brigate Teatrali" consistevano in una performance di strada formata da una sequenza di azioni, gesti ed interventi teatrali che serviva a dar voce a tutte quelle donne che avevano da poco perso il lavoro³⁰³.

²⁹⁹ Dopo la messa in onda degli spot OMSA, la Rai imporrà alle gemelle Kessler di intossicare all'interno dei programmi televisivi esclusivamente pesanti calze scure di nylon, poiché consideravano le loro gambe troppo provocanti.

³⁰⁰ Il Gruppo Armando Testa è un gruppo pubblicitario con numerose sedi sia in Italia che all'estero. È stato fondato a Torino nel 1946 dal pubblicitario Armando Testa e nei primi anni dopo la sua fondazione si occupava principalmente della creazione di spot e personaggi per numerosi caroselli.

³⁰¹ La prima Brigata Teatrale è stata organizzata in Francia nel 2000, a seguito della quale ne sono state organizzate circa altre quindici in vari luoghi e con forme diverse. Nonostante le sostanziali differenze l'intento rimaneva sempre lo stesso: le Brigate Teatrali sono nate come pratica di un teatro di disturbo e di interferenza il quale si sviluppa e cresce a monte di una particolare urgenza comunicativa.

³⁰² Il Teatro Due Mondi, oltre a lavorare sul territorio nazionale, collabora con gruppi di altre nazionalità come i Bread and Puppet e il Theatre de l'Unité di Hervée de Lafond e Jacques Livchine. Di quest'ultimo si parlerà maggiormente in seguito visto la collaborazione per la creazione dello spettacolo delle operaie dell'OMSA.

³⁰³ L'inesistente separazione netta tra attori e spettatore, tra palco e platea, tipica del teatro di strada rende il rapporto tra essi molto più stretto e molto più sentito. Lo spettatore diventa responsabile di ciò che vede e per questo viene chiamato a confrontarsi e riflettere su ciò che sta guardando.

Molte piazze furono invase da una moltitudine di donne con indosso delle giacche rosse, che distribuivano abbracci e marciavano gridando a gran voce “Omsa, Omsa, Omsa!” Seguendo il ritmo di un fischiello. I gesti ed i movimenti ripetuti in questa performance celebravano i movimenti meccanici e familiari compiuti ogni giorno dalle operaie della fabbrica.

A conclusione dell'esibizione, le operaie venivano chiamate una ad una per nome, prima di sdraiarsi per terra in una lunga fila.

Non fu facile per il Teatro Due Mondi convincere le operaie al progetto che stavano iniziando ad ideare. Come raccontato dal regista ed attore Andrea Valdinocci è stato solo grazie ad un gruppo di esse molto unite tra loro e legate alla Cgil che pian piano anche altre ex operaie dell'OMSA decisero di dare una possibilità a questo innovativo progetto:

“Ci chiesero: “E cosa si fa in questi laboratori teatrali, cosa dovremmo fare?” Noi abbiamo risposto: “Non dovete far altro che essere voi stesse. Saranno le vostre storie il centro del lavoro teatrale”. Le operaie ci pensarono qualche giorno e poi accettarono con una risata: “Ormai abbiamo fatto di tutto, proviamo anche con il teatro, tanto la faccia ce la siamo già giocata da un pezzo”³⁰⁴.

Era il periodo in cui il Teatro due mondi iniziava a creare i primi legami e le prime collaborazioni con un'importante compagnia francese che si occupava del teatro di strada: il Théâtre de l'Unité³⁰⁵.

“Come il Teatro Due Mondi anche il Théâtre de l'Unité costruisce performance/spettacoli che vengono presentati all'aperto in piazze e strade. Eravamo e siamo convinti che il progetto doveva uscire dai luoghi deputati alla cultura e “occupare” gli spazi cittadini. Proprio su interventi “urbani” inaspettati e senza alcun preavviso per la cittadinanza si basò il lavoro di Hervée de Lafond e Jacques Livchine, direttori artistici della compagnia francese. Il laboratorio venne aperto non solo alle operaie dell'OMSA, ma a chiunque volesse mischiarsi con noi e con loro. Questo per creare un gruppo variegato e forte perciò difficilmente stigmatizzabile”³⁰⁶.

Il Teatro Due Mondi ha trasmesso alle Brigate Teatrali OMSA gran parte dei valori intrinseci di questa realtà teatrale soprattutto per quanto riguarda il mettersi a servizio del fruitore in modo da

³⁰⁴ Zerilli, Francesca, *Lavoravo all'OMSA: L'incontro tra le Brigate Teatrali del Teatro Due Mondi e Santa Giovanna dei macelli*, Università degli studi “Roma Tre” Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea triennale in DAMS, Anno Accademico 2013/2014; <https://teatroduemondi.it/wp-content/uploads/2019/12/tesi-lavoravo-allomsa.pdf>

³⁰⁵ Il Théâtre de l'Unité è una compagnia teatrale, pioniera nel suo ambito, fondata dall'allora studente di teatro Jacques Livchine, durante lo sciopero generale del 1968. In breve tempo si unirono a lui anche Hervée de Lafond e Claude Acquart. I primi progetti della compagnia ebbero come palcoscenico le scuole e le fabbriche occupate, in seguito l'MJC di Issy-Les-Moulineaux aprì loro le porte. Il nome di questa compagnia teatrale deve la sua origine ad un gruppo di ferrovieri inglesi, i quali a loro volta avevano fondato una compagnia teatrale, l'Unity TLa missione di Livchine e del Théâtre de l'Unité è quella di conquistare tutta quella fetta di pubblico che solitamente non frequenta i teatri, e critica il teatro tradizionale poiché troppo elitario. Nasce così il teatro di strada.

³⁰⁶ Zerilli, Francesca, *Lavoravo all'OMSA: L'incontro tra le Brigate Teatrali del Teatro Due Mondi e Santa Giovanna dei macelli*, Università degli studi “Roma Tre” Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea triennale in DAMS, Anno Accademico 2013/2014; <https://teatroduemondi.it/wp-content/uploads/2019/12/tesi-lavoravo-allomsa.pdf>

trasmettere un messaggio chiaro e leggibile da parte di tutto il pubblico. Una delle più grandi qualità delle rappresentazioni del Teatro Due Mondi è infatti quella di essere un teatro per lo spettatore, un teatro autentico e con un innegabile forza poetica che gli permette di mantenere un equilibrio tra la produzione artistica e il desiderio di rendere lo spettacolo godibile al maggior numero possibile di persone, non perdendo così di qualità³⁰⁷.

A partire proprio da questa performance è nato lo spettacolo teatrale *Lavoravo all'OMSA*.

Lo spettacolo, messo in scena ancora una volta grazie all'aiuto del Teatro Due Mondi, si contrappone grazie alla forte presenza di parti cantate e parlate, alla performance principalmente fisica e visiva delle Brigate Teatrali.

Lo scambio attore-spettatore è favorito non solo dall'ambiente intimo che si crea all'interno del teatro, ma anche dalla possibilità di rivolgersi direttamente al pubblico. Gli attori infatti dialogano tra loro mantenendo sempre lo sguardo rivolto al pubblico, come a renderlo partecipe. Questa caratteristica permette allo spettacolo di non perdere la sua natura di performance.

Un altro importante elemento mantenuto all'interno dello spettacolo teatrale è il gesto finale di sdraiarsi per terra compiuto dalle operaie durante la performance, e riprodotto sul palco dagli attori³⁰⁸.

4.4 Licenziata!

“2010: Il gruppo Golden Lady decide di chiudere lo stabilimento OMSA di Faenza e di aprire un terzo stabilimento in Serbia. Un gruppo di queste donne ha usato il teatro di strada per raccontare la propria storia. Il mondo della cultura si è mosso per far conoscere la loro battaglia.”

Il documentario *Licenziata!* di Lisa Tormena, racconta dunque la storia di un gruppo di lavoratrici, che messe davanti ad un improvviso licenziamento decidono di scendere in piazza e dar voce alle proprie storie. È la stessa regista a raccontare, in un'intervista del febbraio del 2012, come è nato questo progetto. Il primissimo incontro con le donne dell'OMSA avvenne nel febbraio del 2010 durante il loro primo picchetto. Era una giornata molto fredda, con molta neve e con i bidoni con il

³⁰⁷ Questa ricerca e questa propensione al coinvolgimento del pubblico è frutto soprattutto del forte legame che il Teatro Due Mondi ha con il teatro di strada, il quale per definizione deve essere in grado di unire e coinvolgere pubblici molto diversi tra loro. Il rapporto che va a formarsi tra lo spettatore e l'attore nel teatro di strada non solo è molto più diretto rispetto al teatro tradizionale, ma soprattutto lascia lo spettatore libero di scegliere se e come interagire con esso, se non addirittura se ascoltare o non ascoltare la performance. Cfr. Zerilli, Francesca, *Lavoravo all'OMSA: L'incontro tra le Brigate Teatrali del Teatro Due Mondi e Santa Giovanna dei macelli*, Università degli studi “Roma Tre” Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea triennale in DAMS, Anno Accademico 2013/2014; <https://teatroduemondi.it/wp-content/uploads/2019/12/tesi-lavoravo-allomsa.pdf>

³⁰⁸ Zerilli, Francesca, *Lavoravo all'OMSA: L'incontro tra le Brigate Teatrali del Teatro Due Mondi e Santa Giovanna dei macelli*, Università degli studi “Roma Tre” Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea triennale in DAMS, Anno Accademico 2013/2014; <https://teatroduemondi.it/wp-content/uploads/2019/12/tesi-lavoravo-allomsa.pdf>

fuoco per scaldarsi, qualche giorno prima era giunta loro la lettera della cassa integrazione. C'era però ancora molta speranza, si pensava infatti che questa cassa integrazione derivasse dalla crisi e che quindi si sarebbe riusciti a trovare una soluzione che mettesse d'accordo tutte le parti. Purtroppo questo non avvenne³⁰⁹.

Fino dalle prime immagini si possono notare in maniera piuttosto evidenti quali sono gli elementi principali che caratterizzano la performance raccontata in questo documentario: il colore rosso, una gestualità ripetuta, che ricorda quasi una marcia, ed il tempo scandito dal suono di un fischiello.

“L'idea principale è quella di rendere visibili le operaie dell'OMSA, in modo scanzonato, poetico e per nulla sindacale o politico. Questo non vuol dire che non diremo nulla, parleremo della chiusura della fabbrica in modo leggero e non rivendicativo.”

Questa è la prima descrizione che Hervée de Lafond del Théâtre de l'Unité fornisce al pubblico sul lavoro svolto insieme alle operaie, evidenziando come il progetto non voglia avere un'esclusiva valenza politica, ma si voglia concentrare sull'impatto sociale, umano e relazionale che la chiusura della fabbrica ha avuto, non solo sulle operaie, ma sull'intero tessuto cittadino.

Le immagini successive mostrano i giorni immediatamente successivi alla chiusura dello stabilimento OMSA, accompagnate dalla voce di Alberto Grilli³¹⁰, del Teatro Due Mondi, regista della performance teatrale, il quale racconta sinteticamente quali sono state le ragioni che hanno portato alla chiusura della fabbrica e che l'hanno quindi spinto a partecipare a questo progetto:

“Ci siamo chiesti cosa può fare il teatro, cosa può fare in generale chi si occupa di cultura, cosa può fare per loro.”

A questo punto a parlare sono le operaie stesse, coloro che questa chiusura l'hanno vissuta sulla propria pelle e su quella della propria famiglia, le quali raccontando le proprie storie forniscono allo spettatore un quadro dettagliato e concreto di quanto la chiusura dell'OMSA abbia rappresentato uno dei momenti più drammatici per l'economia cittadina.

“Devo dire, che quando il senso di deterioramento, di sgretolamento, di sfascio si fa più forte, nascono delle persone straordinarie e dei movimenti serpeggianti dal basso anch'essi straordinari. E quindi, è quando tutto è cenere che si formano dei piccoli fuochi nascosti che tra le ceneri prendono fuoco, e poi ci cade sopra per caso un pezzetto di legno e nasce una fiammata. E io spero che sia proprio su questo che si debba lavorare, dal basso, lasciando da parte le questioni politiche.”

³⁰⁹ Intervista a Lisa Tormena e Michelangelo Pasini del 24 Febbraio 2012 a cura del collettivo Mujeres Libres, con relativa proiezione del documentario *Licenziata!*

³¹⁰ Alberto Grilli è il direttore artistico del Teatro Due Mondi.

Le parole della compositrice Giovanna Marini³¹¹ sono particolarmente significative perchè vanno a rimarcare nuovamente il concetto che il progetto teatrale realizzato dalle operaie dell'OMSA non vuole avere una valenza, bensì vuole raccontare delle storie che partono dal basso.

Le scene successive mostrano le operaie intente a provare le loro parti all'interno dello spettacolo: alcune sono alle prese con delle scene corali, altre con dei dialoghi: "Ti sembra giusto, lui se ne va all'estero e ci lascia a casa tutte" dice una, e l'altra risponde "Hai ragione, anch'io sono contraria, perchè c'è gente che ha lottato per questi diritti".

È interessante notare come l'inesperienza che traspare da queste prime prove e la timidezza di alcune di loro esprima a livelli ancora maggiori l'impegno che esse stanno mettendo per la riuscita del progetto. Il linguaggio utilizzato, anche se molto più esplicativo di quello che si utilizzerebbe in una normale conversazione, risulta naturale.

"Abbiamo incominciato a mettere insieme i pezzi, le idee, che come sempre una tira l'altra, per cui siamo arrivati a questo gruppo francese che abbiamo invitato, il Théâtre de l'Unité, che lavora in strada, e così siamo andati avanti sommando idee su idee e cercando di mostrare la nostra vicinanza e di spingere le persone che non sono direttamente interessate ad occuparsi anche di chi in questo momento è in difficoltà poiché pensiamo che la questione della solidarietà in questi anni è un'emergenza".

Continua così Alberto Grilli, raccontando allo spettatore come si è giunti alla scelta di collaborare con il Théâtre de l'Unité ed introducendo quindi le parole di Jacques Livchine, attore e fondatore del Théâtre de l'Unité:

"Queste operaie non sono lavoratrici qualsiasi, sono delle grandi resistenti, quindi condividiamo gli stessi valori. Trovo molto coraggioso che si siano avvicinate al teatro in questo modo e che partecipino. Non hanno paura, sono donne formidabili, quasi dei tesori viventi perché donne che resistono così e che hanno una tale coscienza sindacale e politica sono magnifiche. Sono donne magnifiche che ammiro."

³¹¹ Giovanna Marini è una cantautrice, compositrice ed etnomusicologa italiana noto principalmente per il suo impegno nella ricerca e nell'esecuzione della musica tradizionale italiana. Giovanna è nata a Roma nel 1937 e dall'inizio degli anni sessanta, insieme ad un gruppo di intellettuali, tra cui Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino e Roberto Leydi, inizia a scoprire il canto sociale e la storia orale cantata. Negli anni successivi è stata in grado di cantare e raccogliere canti popolari in giro per tutta Italia grazie anche alle collaborazioni con cantanti politici come Ivan Della Mea, Gualtiero Bertelli, Paolo Pietrangeli e la cantante contadina Giovanna Daffini. Nel 1965 collabora alla realizzazione di "Ci ragiono e canto" di cui Dario Fo si occupa della regia, accrescendo ed affinando così il suo amore per il teatro. Nel 1974 insieme ad altri musicisti fonda la "Scuola Popolare di Testaccio" con cui porta avanti numerosi progetti musicali e teatrali. In parallelo con la sua attività di compositrice, Giovanna Marini porta avanti anche l'insegnamento dell'etnomusicologia sia in Italia che all'estero. Dopo numerosi altri progetti musicali nel 2002 incide con Francesco De Gregori il disco "Il Fischio del Vapore" ottenendo un notevole successo di vendita. Tra il 2004 ed il 2009 continua il suo impegno teatrale fino ad approdare al progetto in collaborazione con le operaie dell'OMSA.

Egli, con poche frasi riassume non solo la sua idea di teatro, ma anche lo spirito e l'intenzione messa in scena dalle lavoratrici all'interno della loro performance.

È a questo punto che si inizia a notare all'interno delle immagini relative alle prove dello spettacolo la predominanza del colore rosso: tutte le operaie-attrici indossano infatti un completo composto da una gonna ed una giacca di colore rosso, una camicia bianca, ed una cravatta, delle calze e delle scarpe di colore nero. Questo completo rappresenta simbolicamente la loro divisa da lavoro, ed il colore rosso mira a catturare l'attenzione di chi osserva.

Le prove si intrecciano alla performance in un susseguirsi di immagini: gli attori elencano, con tono ironico e d'accusa, una serie di leggi, che in alcuni casi possono risultare insignificanti od inutili, in altri potrebbero semplicemente essere dettate dal buonsenso, concludendo che in Italia però non esiste una legge che tuteli queste donne licenziate.

Uno degli scambi di battute più significativi, presente nella parte centrale del documentario è quello che avviene tra una delle operaie e l'attore che interpreta il proprietario della fabbrica. La donna lo accusa di uccidere la dignità umana e lui risponde:

“Sai cosa ti dico, adesso io chiudo la fabbrica e voi vi lamentate ancora, vi lamentate ancora. Prima vi lamentavate perché il lavoro non andava bene, adesso la fabbrica è chiusa e voi vi lamentate ancora. Sai cosa ti dico, ti guardo in faccia, e sai cosa ti dico che questo licenziamento voi ve lo siete meritate!”

Il discorso del proprietario viene accompagnato da una serie di moti di disapprovazione, ma la cosa più interessante è il commento fuori campo di una passante, che probabilmente per caso aveva assistito alla performance: “Eh, ma tu ti sei arricchito, però...”

Questo commento lasciato quasi per caso, rappresenta per molti versi uno degli elementi caratteristici del teatro di strada, dove il pubblico ha la possibilità di prendere parte attivamente alla performance, arricchendola.

Un elemento più volte rimarcato all'interno del documentario è la necessità di creare una rete di solidarietà, non solo da parte degli enti che dovrebbero occuparsene, ma anche, e soprattutto da parte della cittadinanza. Giovanna Marini infatti continua:

“Si sente che c'è la crisi, si sente che la gente sta malissimo e perde il posto di lavoro. Ma si sente anche che lì c'è la forza, perché quando io vengo qui e vedo queste donne, vedo come si comportano e come fanno, capisco che se c'è qualcuno che ci può salvare sono proprio loro. Quindi, loro che sono nei guai, si rendono forse maggiormente conto che sono proprio loro che possono salvarci, perché sono le uniche che possono farci capire che questa cosa riguarda concretamente tutti, e spesso non si pensa a questo.”

Le scene successive richiamano nuovamente il concetto della marcia, una marcia scandita dal suono di un fischiello ed accompagnata da alcuni gesti e suoni ripetuti ritmicamente. Queste scene vengono proposte al pubblico in più versioni, sia durante le prove, sia durante la performance vera e propria realizzata per le strade cittadine. Queste scene sono accompagnate dai canti intonati da Giovanna Marino insieme al coro e alla banda della Scuola Popolare di Musica di Testaccio che lei stessa ha fondato.

“Sono Antonella, ho lavorato 24 anni all’OMSA. Ero in una macchina che aveva lo specchio, ma non per guardarmi, ma per guardare i difetti dietro: le infilavo, veniva risucchiata da una ventola, poi scendevano in un nastro, fino ad arrivare in un inserto. C’era una ragazza che le prendeva le metteva cinque da una parte, cinque dall’altra, chiudeva con il coperchio ed in scatole da cinque le metteva in uno scatolone. Il mio codice era: 475.”

Le testimonianze delle operaie vengono raccontate a gran voce, una per una, al centro della piazza, circondate dalle colleghe, le quali mimano i gesti ed i movimenti che erano solite fare durante il loro lavoro alla fabbrica. Molte di loro hanno lavorato all’OMSA per più di vent’anni, ma come detto da esse stesse, ora il loro lavoro è finito. Gli applausi del pubblico risultano quasi coperti dal silenzio assordante che pervade la piazza, dettato non solo dall’emozione, ma soprattutto dalla comprensione e dalla vicinanza.

Sono le stesse operaie ad evidenziare come l’intento principale del progetto non fosse quello di avere un impatto a livello sindacale, ma di arrivare a più persone possibili cercando di far crescere in loro una maggior consapevolezza e sensibilità a questo tipo di tematiche.

Il documentario si conclude con le parole di Giovanna Marini:

“Piano piano ognuno di noi deve lottare nel suo piccolo, e loro, le donne dell’OMSA ci stanno insegnando proprio questo. Io non posso dare loro un messaggio di speranza, perchè lo so che la speranza è poca, però sono loro la speranza.”

Il documentario *Licenziata!* ha la particolarità di non essere un semplice documentario che parla di una vertenza sindacale, esso infatti è stato in grado di raccontare l’apporto, in questo caso dato dal teatro due mondi di Faenza, che il mondo culturale può dare per sostenere e dare voce ad una storia come quella dell’OMSA.

Il teatro due mondi di Faenza infatti ha pensato che fosse necessario fare in modo che questa battaglia delle donne dell’orsa avesse anche un riverbero maggiore rispetto a quello che poteva avere la semplice battaglia, la semplice vertenza sindacale.

Ha dunque ritenuto che il teatro ed il mondo della cultura in generale potesse muoversi affinché le donne dell'OMSA avessero una voce più forte e che potesse raggiungere un numero maggiore di persone.

Nonostante la vertenza non abbia avuto gli esiti sperati ha fatto sentire il proprio eco fuori dalla provincia e queste azioni di teatro di strada sono arrivate intatta Italia, sia per quanto riguarda la performance delle Brigate Teatrali OMSA, sia per quanto riguarda la proiezione del documentario. La struttura di *Licenziata!* è molto particolare poiché è stato girato seguendo, lungo tutto l'arco della settimana, le fasi produttive e di messa in scena delle Brigate Teatrali, partecipando sia alle prove dello spettacolo, sia tutto quello che precede la performance vera e propria, dalla vestizione delle attrici-operaie, alle chiacchierate nei tempi morti.

Questo ha consentito di fare un lavoro che è assolutamente vario nella struttura perché non è caratterizzato esclusivamente da interviste, immagini di copertura e poco altro ma va a riprendere e mettere insieme tutto un mondo, quello del teatro, del reading e della musica, che rende la battaglia delle donne dell'OMSA qualcosa di assolutamente fruibile anche per chi è un pò restio ad avvicinarsi al mondo del documentario.

Licenziata! racconta dunque un'alternativa³¹². È possibile sensibilizzare l'opinione pubblica e raccontare la storia comune di migliaia di lavoratori in modo differente rispetto a quello che solitamente viene utilizzato? Secondo Lisa Tormena ed il Teatro Due Mondi sì, e *Licenziata!* Ne è l'esempio³¹³.

4.5 *Giovanna e Licenziata!*, due storie a confronto

Se si analizza con attenzione le differenze e le similitudini tra questi due film cronologicamente molto lontani l'uno dall'altro, è possibile notare un dettaglio apparentemente insignificante che li accomuna, ma che in realtà è fondamentale per raccontare quanto il cinema racconti la realtà con una precisione quasi assoluta.

Come raccontato da Lisa Tormena, la regista del documentario *Licenziata!* Poco dopo l'inizio delle proteste da parte delle operaie dell'OMSA, le ormai ex lavoratrici dell'azienda tessile faentina ricevettero da parte di Nerino Grassi, il proprietario, un'offerta per l'ottenimento di una buonuscita.

³¹² *Licenziata!* Non è l'unico esempio di questo tipo di operazione. Si consiglia la visione di "Signorina Fiat" di Giovanna Bousier realizzato in collaborazione con l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

³¹³ Intervista a Lisa Tormena e Michelangelo Pasini del 24 Febbraio 2012 a cura del collettivo Mujeres Libres, con relativa proiezione del documentario *Licenziata!*

Quest'offerta però non era rivolta a tutte coloro che avessero avuto intenzione di accettarla, ma solo alle prime 80 che si fossero presentate il giorno seguente alla fabbrica.

Questo tentativo di mettere le ex colleghe una contro l'altra richiama particolarmente una dinamica molto simile che viene mostrata nel film *Giovanna*.

Dopo molte settimane di sciopero, infatti, alle operaie di *Giovanna* venne concesso un ultimatum:

Il numero di lavoratrici licenziate sarebbe diminuito a quindici anziché venti, ma questa volta la scelta di chi avrebbe perso il lavoro e chi no sarebbe stata nelle loro mani.

Infatti, le prime ottantacinque donne che avessero deciso di rinunciare allo sciopero e si fossero presentate nell'ufficio centrale avrebbero avuto la possibilità di tornare al loro lavoro ricevendo inoltre la paga completa per tutto il periodo in cui era stata occupata la fabbrica³¹⁴.

Questo evidente tentativo appunto di mettere le operaie l'una contro, inizialmente portò a delle divergenze tra le lavoratrici, ma Giovanna riuscì in qualche modo a tenerle unite³¹⁵.

La propensione a rappresentare accuratamente la realtà è assolutamente in linea con la forte vena documentaristica che caratterizza tutte le produzioni di Pontecorvo.

La storia raccontata in *Giovanna* non rappresenta la cronaca di un fatto realmente accaduto, ne rappresenta nemmeno un avvenimento storico reale ciononostante esso rappresenta un racconto del reale e questa somiglianza tra il film di Pontecorvo e la storia di un gruppo di operaie avvenuta quasi sessant'anni dopo è una prova evidente della capacità del regista di rappresentare la realtà. Una realtà rimasta attuale anche molti decenni dopo.

Le donne protagoniste di *Giovanna* nonostante siano nate dall'immaginazione di Pontecorvo e Solinas, sono ispirate a donne realmente esistite e forse per questo motivo assomigliano sotto molti aspetti alle donne dell'OMSA. Tutte loro infatti sono simboli di un ideale rimasto immutato.

³¹⁴ Balma, Philip, *Big Business, Big Brother, 'Big Father': Proto-Feminist Marxism in Giovanna by Pontecorvo*, in "Italice", Vol. 89, N°2, Winter 2012, American Association of Teachers of Italian

³¹⁵ Solo la vedova Armida cedette all'offerta del direttore della fabbrica: la donna infatti, madre di quattro figli, non poteva più permettersi ne di lasciarli soli ne di non lavorare e quindi decise di abbandonare la protesta in una scena molto toccante.

CONCLUSIONE

Questo lavoro è nato principalmente da due domande: cosa unisce due film cronologicamente così distanti tra loro e cosa sono in grado di raccontare oggi? È forse il documentario il modo migliore per raccontare esperienze come quelle dell'OMSA?

Per rispondere alla prima domanda è necessario richiamare quanto detto nella parte finale capitolo precedente.

Ad unire due film come *Giovanna* e *Licenziata!*, così diversi tra loro soprattutto a livello di forma è probabilmente la particolare volontà che sta dietro alla scelta di realizzare un film di questo tipo, di scegliere quindi di parlare di lavoro nel modo in cui hanno deciso di parlarne in questi due film.

Entrambi i film infatti non parlano esclusivamente di lavoro, ma anche della fatica del lavoro intesa come necessità di conservare e proteggere il proprio lavoro, di tenerlo stretto con i denti poiché esso rappresenta in molti casi l'unica fonte di sostentamento³¹⁶.

Nonostante la storia delle operaie raccontate in *Giovanna* corrisponda ad un racconto di finzione, questo concetto è valido sia per loro, che per le lavoratrici dell'OMSA.

Infatti, la ricerca quasi maniacale di autenticità da parte di Pontecorvo è ben visibile in ogni scelta fatta prima e durante la realizzazione del film, da quella del luogo in cui girare a quella delle attrici che avrebbero interpretato le protagoniste della storia.

Le donne ingaggiate per la produzione di Pontecorvo, essendo esse stesse delle operaie e non delle attrici professioniste hanno avuto la possibilità di dare testimonianza della loro vita individuale, intrecciando il pubblico ed il privato, rendendo così ancora più vero da una parte il racconto di fatica e delusione, dall'altra la soddisfazione data dalla lotta e dalla rinnovata speranza.

Quello raccontato in *Giovanna* è un mondo industriale ancora Ottocentesco anche se la tematica sociale raccontata era estremamente moderna, quasi anticipatoria. Era infatti inedito per l'epoca il racconto di una presa di coscienza da parte di un gruppo di tessitrici in quanto donne e in quanto operaie³¹⁷.

La volontà dunque che sta alla base della realizzazione di questi due film è quella di dare voce a delle storie che altrimenti non verrebbero raccontate, storie unite da uno stesso ideale, rimasto immutato del 1955 ad oggi.

³¹⁶ Villa, Federico, *Fatica*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, p. 400

³¹⁷ Inedito a livello cinematografico, non ci certo nella realtà.

La seconda domanda prevede una risposta più complessa: È forse il documentario il modo migliore per raccontare esperienze come quelle dell'OMSA?

Se si prende in considerazione esclusivamente il caso OMSA, probabilmente la risposta è no. Questo però non significa che un progetto come *Licenziata!* non rappresenti un valido mezzo per diffondere e rendere fruibile ad un numero maggiore possibile di persone questa storia, ma nel caso specifico delle operaie dell'OMSA e della loro collaborazione con il Teatro Due Mondi, risulta più incisiva a livello di impatto con il pubblico le sole performance di strada e conseguente rappresentazione teatrale.

Esse infatti sono in grado di creare con il pubblico un legame affettivo e interpersonale maggiore rispetto alla visione del solo documentario, il quale però può essere di fondamentale importanza ed efficacia come intermediario in vista poi della visione dello spettacolo vero e proprio.

Essendo però *Licenziata!* un documentario che racconta proprio le fasi di realizzazione della performance teatrale risulta essere comunque interessante e di facile fruizione.

Se al contrario si prende in considerazione il racconto di altre tipologie più tradizionali di sciopero e delle manifestazioni, l'utilizzo del documentario risulta essere particolarmente efficace soprattutto considerando il fatto che esso si rifà ad una grande tradizione di cinema militante, il quale nonostante sia sempre rimasto ai margini, era diffusa anche in Italia fin dagli anni Cinquanta e Sessanta.

Per concludere il documentario *Licenziata!*, nonostante rappresenti un ottimo mezzo per raccontare una storia poco conosciuta come le vicende delle operaie dell'OMSA e la loro forza nel far sentire la propria voce, perde una parte della vicinanza e dell'umanità che invece la performance e il teatro sono stati in grado di dare.

BIBLIOGRAFIA

- Baldanzi, Simona, *Figlia di una vestaglia blu*, Edizioni Alegre, Roma, 2019
- Balma, Philip, *Big Business, Big Brother, 'Big Father': Proto-Feminist Marxism in Giovanna by Pontecorvo*, in "Italice", Vol. 89, N°2, Winter 2012, American Association of Teachers of Italian
- Barbagallo, Francesco, *L'Italia nel mondo contemporaneo: Sei lezioni di storia 1943-2018*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2019
- Benedetti, Anna et. ali., (a cura di), *OMSA, che donne! Donne protagoniste della storia, Donne protagoniste del cambiamento*, Coordinamento donne SPI del comprensorio faentino e della Lega SPI CGIL di Faenza, Faenza, Carta Bianca Editori, 2011
- Bertozzi, Marco, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio Editore, Venezia, 2018
- Betti, Eloisa, De Maria, Carlo (a cura di) *Genere, Salute e Lavoro dal fascismo alla Repubblica. Spazi urbani e contesti industriali*, Roma, BraDypUS, 2020
- Betti Eloisa, Giovannetti, Elisa, *Senza giusta causa: Le donne licenziate per rappresaglia politico-sindacale a Bologna negli anni '50*, Editrice Socialmente, Bologna, 2014
- Bianciardi, Luciano, *La vita agra*, Feltrinelli editore, Milano, 2013 (1ª edizione 1962)
- Calamita, Umberto, Zanlungo, Giuseppe, *La classe operaia non va in paradiso*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2010
- Chicchi, Federico, Leonardi, Emanuele (a cura di), *Lavoro in frantumi: condizione precaria, nuovi conflitti e regime neoliberista*, Ombre Corte, Verona, 2011
- Corò, Giancarlo, Grandinetti Roberto, *Strategie di delocalizzazione e processi evolutivi nei distretti industriali italiani*, in L'Industria, n.s, a. XX, n. 4, ottobre-dicembre 1999
- De Gaetano, Roberto (a cura di), *Lessico del cinema italiano, Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume I, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014
- Del Re, Alisa, Morini, Cristina, Mura, Bruna, Perini, Lorenza, *Lo sciopero delle donne. Lavoro # Trasformazioni del capitale # Lotte*, Manifesto Libri, 2019
- Dottorini, Daniele, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Memesis, Milano-Udine, 2018
- Francione, Fabio, (a cura di) *Gillo Pontecorvo: Il sole sorge ancora: Tra politica, giornalismo e cinema*, Memesis, Milano-Udine, 2019
- Garofalo, Damiano, *Storia sociale della televisione in Italia (1954-1969)*, Marsilio Editori, Venezia, 2018

- Groppi, Angela, (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1996
- Impreti, Fiorella, *Lavoratrici e sindacaliste. Le leghe femminili in età liberale in Breve storia delle conquiste femminili nel lavoro e nella società*, Edizioni Unicopli, Milano, 2012
- Lunadei, Simona, Motti, Lucia, Righi, Maria Luisa, *È brava, ma... Donne nella CGIL (1944-1962)*, Ediesse, 1999
- Marx, Karl, *Das Kapital* [1867, 1885, 1894], tr. it. *Il Capitale*, UTET, 1886
- Medici, Antonio (a cura di), *Filmare il lavoro*, Annali 3, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2000
- Medici, Antonio (a cura di), *Giovanna: Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002
- Mellen, Joan, *Film & Style: The fictional documentary*, in *The Antioch Review*, Vol 32, n°3, Autunno 1972, Antioch Review Inc
- Meoni, Armando, *La ragazza di fabbrica*, Vallecchi Editore, Firenze, 1954
- Michalcyk, John, *Franco Solinas: The Dialectic of Screenwriting*, in *Cineastè*, Vol. 13, n°2, 1984, Cineastè Publihers inc.
- Mori, Maria Teresa, Pescarolo, Alessandra, Scattigno, Anna, Soldani, Simonetta, (a cura di), *Di generazione in generazione: Le italiane dall'Unità ad oggi*, Viella, Roma, 2014
- Musso, Stefano, *Storia del lavoro in Italia: dall'Unità ad oggi*, Marsilio, Venezia 2002
- Perniola, Ivelise, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, Pisa, Edizioni ETS, 2016
- Pescarolo, Alessandra, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella s.r.l, Roma 2019
- Tilly, Louise A., Scott, Joan W., *Woman, Work & Family*, Routledge, New York 1987
- Ropa, Rossella, Venturoli, Cinzia, *Donne e lavoro: un'identità difficile. Lavoratrici in Emilia Romagna (1860-1960)*, Compositori, 2010
- Sciotto, Antonio, *Sempre più blu: Operai nell'Italia della grande crisi*, Laterza, Roma-Bari, 2011
- Sorlin, Pierre, *Introduzione a una sociologia del cinema*, Edizioni ETS, Pisa, 2017
- Volponi, Paolo, *Memoriale*, Einaudi, Torino, 1981
- Zerilli, Francesca, *Lavoravo all'OMSA: L'incontro tra le Brigate Teatrali del Teatro Due Mondi e Santa Giovanna dei macelli*, Università degli studi "Roma Tre" Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea triennale in DAMS, Anno Accademico 2013/2014; <https://teatroduemondi.it/wp-content/uploads/2019/12/tesi-lavoravo-allomsa.pdf>

FILMOGRAFIA

Acciaio (1933) di Walter Ruttmann
Achtung! Banditi! (1951) di Carlo Lizzani
Cani dietro le sbarre (1955) di Gillo Pontecorvo
Dancer in the Dark (2000) di Lars Von Tier
Giovanna (1955) di Gillo Pontecorvo
Il grido (1957) di Michelangelo Antonioni
Kapò (1960) di Gillo Pontecorvo
Ladri di biciclette (1948) di Vittorio De Sica
La battaglia di Algeri (1966) di Gillo Pontecorvo
La classe operaia va in paradiso (1971) di Elio Petri
La grande strada azzurra (1957) di Gillo Pontecorvo
La segretaria privata (1931) di Goffredo Alessandrini
La sortie de l'usine Lumiere (1895) di fratelli Lumiere
La vita agra (1964) di Carlo Lizzani
Licenziata! (2010) di Lisa Tormena
Metropolis (1927) di Fritz Lang
Mimì Metallurgico ferito nell'onore (1972) di Lina Wertmüller
Missione Timiriazev (1951) di Gillo Pontecorvo
Occupazioni occasionali di una schiava (1973) di Alexander Kluge
Ogro (1979) di Gillo Pontecorvo
Pane e Zolfo (1956) di Gillo Pontecorvo
Queimada (1969) di Gillo Pontecorvo
Roma città aperta (1945) di Roberto Rossellini
Signorina Effe (2007) di Wilma Labate
Signorina Fiat (2001) di Giovanna Boursier
Tempi Moderni (1936) di Charlie Chaplin
Terra Madre (1931) di Alessandro Blasetti